STUDII ŞI CERCETĂRI ŞTIINȚIFICE

SERIA: FILOLOGIE

No. 24
2010

Copyright 2010, Editura Alma Mater, Bacău, România
ISSN 1224 – 841 X
All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

STUDII ŞI CERCETĂRI ŞTIINȚIFICE
SERIA FILOLOGIE

PLURILINGVISM ŞI INTERCULTURALITATE
PLURILINGUISME ET INTERCULTURALITÉ
PLURILINGUALISM AND INTERCULTURALITY

2010

STUDII ŞI CERCETĂRI ŞTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*
Revistă a Facultății de Litere,
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău

Redactor-şef: Vasile Spiridon
Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Preda, Adrian Jicu, Petronela Savin
Responsabili de număr: Nicoleta Popa Blanariu, Petronela Savin

Comitetul ştiinţific
Prof.univ. dr. Maria Carpov, Universitatea „Al.I. Cuza", Iaşi
Prof.univ. dr. Mihaela Cernăuți-Gorodeţchi, Universitatea „Al.I. Cuza", Iaşi
Prof.univ. dr. Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava
Prof. univ. dr. Liviu Dospinescu, Université Laval, Canada
Prof. univ. dr. Amos Fergombé, Université d'Artois, France
C.P.I dr. Gabriela Haja, Institutul de Filologie "Al.Philippide" Iaşi, Filiala Academiei Române
Prof. univ. dr. Adriana-Gertruda Romedea, Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău
Prof. univ. dr. Constantin Schifirneţ, Şcoala Naţională de Studii Politice şi Administrative, Bucureşti
Prof. univ. dr. Francisco Torres Monreal, Universitatea din Murcia, Spania
Prof. univ. dr. Lelia Trocan, Universitatea din Craiova
Prof. univ. dr. Caroline Ziolko, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, France
Conf. univ. dr. Ecaterina Creţu, Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău
Conf. univ. dr. Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău
Conf. univ.dr. Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău
Conf. univ. dr. Ioan Sava, Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău
Conf. univ. dr. Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia

La realizarea celor două volume ale actelor colocviului, au contribuit, de asemeni,
Cristina-Ioana Matei (traducerea prefeţei în limba franceză),
Mariana Tîrnăuceanu (traducerea şi revizuirea mai multor rezumate în limba engleză).

Adresa redacţiei:
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău, Str. Spiru Haret, no. 8, Bacău, România.
Tel./ fax: 0234 - 588884

ÉTUDES ET RECHERCHES SCIENTIFIQUES. SÉRIE *PHILOLOGIE*
Revue de la Faculté des Lettres,
Université «Vasile Alecsandri» de Bacău

Directeur: Vasile Spiridon
Commité de rédaction: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Preda, Adrian Jicu, Petronela Savin
Responsables du numéro: Nicoleta Popa Blanariu, Petronela Savin

Conseil scientifique:
Maria Carpov, Université «Al.I. Cuza» de Jassy, Roumanie
Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Université «Al.I. Cuza» de Jassy, Roumanie
Mircea A. Diaconu, Université «Ştefan cel Mare» de Suceava, Roumanie
Liviu Dospinescu, Université Laval, Canada
Amos Fergombé, Université d'Artois, France
Gabriela Haja, Institut de Philologie Roumaine «Al. Philippide», Jassy, Filiale de l'Académie Roumaine
Adriana-Gertruda Romedea, Université «Vasile Alecsandri» de Bacău, Roumanie
Constantin Schifirneț, École Nationale d'Études Politiques et Administratives, Bucarest, Roumanie
Francisco Torres Monreal, Université de Murcie, Espagne
Lelia Trocan, Université de Craïova, Roumanie
Caroline Ziolko, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, France
Ecaterina Crețu, Université «Vasile Alecsandri» de Bacău
Ioan Dănilă, Université «Vasile Alecsandri» de Bacău
Emilia Munteanu, Université «Vasile Alecsandri» de Bacău
Ioan Sava, Université «Vasile Alecsandri» de Bacău
Milan Vukomanović, Université de Belgrade, Serbie

À la réalisation des numéros 23/ 2010 et 24/ 2010, ont contribué aussi Cristina-Ioana Matei (pour la traduction de la préface en français), et Mariana Tîrnăuceanu (pour la traduction et la révision de plusieurs résumés en anglais).

Adresse de la rédaction:
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău, Str. Spiru Haret, no. 8, Bacău, România.
Tel./ fax: 0234 – 588884

Table des matières

Avant-propos 11
Utopie et pragmatisme. Le projet interculturel
(Nicoleta Popa Blanariu)

Crossroads of Cultural Representations. Language(s), Literature and Mentality

Elena Bonta, Adriana-Gertruda Romedea 19
Premises for intercultural dialogue. Case study
Ioan Sava 27
Intercultural Understanding
Mariana Tîrnăuceanu 31
Resonances …
Cătălina Bălinişteanu 41
Modern Reinterpretation of the Myth in Leda and the Swan
Ioana Boghian 49
Changing Relationships through Ownership in A. Brontë's The Tenant of Wildfell Hall
Cristina-Georgiana Voicu 61
(Alter)-Native Caribbean Discourse in Jean Rhys's
Wide Sargasso Sea: *Creole in Form and Genre*
Mihaela-Cătălina Tărcăoanu 69
Point Of View In Jean Rhys's Short Story
Let Them Call It Jazz
Cristina Gabriela Marin 83
English Word Stress

Langage(s), discours, imaginaire littéraire: une approche interculturelle 87

Caroline Ziolko
Arts plastiques, langage numérique, plurilinguisme
Simina Mastacan 97
Quelques remarques sur la « mémoire seconde des mots » et les risques de la traduction
Veronica Grecu 105
« Le français en partage » : pluralité des normes et identités différentes
Florinela Floria 109
Europolis*. Le discours de l'interculturalité*
Sanda Marcoci 117
Le nom propre de marque – le symbole de la qualité dans le discours publicitaire
Adela-Marinela Stancu 123
Le mot lys *et son champs sémantique*
Nicoleta Popa Blanariu 129

Les visages de l'étranger. Identité et «double aliénation».
Un paradoxe chez les modernes: imaginaire gnostique et vision nihiliste

Utopie et pragmatisme. Le projet interculturel

***Argument*. L'Europe, un projet interculturel**

Y a-t-il une unité/cohésion du monde européen ? Y a-t-il une culture européenne ou seulement des cultures européennes ? L'histoire est trop complexe pour la reprendre ici en détail. Toutefois, il y a des moments et des personnalités qui soulignent une unité de fond, au-delà des différences immédiatement perceptibles. Sur cette toile de fond, les différences acquièrent une valeur identitaire, et elles ne sont pas vues comme des déficiences. L'européocentrisme semble être devenu anachronique, L'Europe porte un regard autre sur son passé, mais joue un rôle important dans le dialogue avec les nouvelles aires émergentes. Le rapport entre «le centre» et «la périphérie» se (re)négocie, les pôles du multiculturalisme se repositionnent, et le centre et le «canon» se multiplient de façon plurielle/pluraliste. La conscience européenne traverse aujourd'hui encore «une crise» pareille à celle diagnostiquée par Paul Hazard à la charnière des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles qui correspond à une crise de croissance de l'organisme multiculturel, d'expansion du «village global» et d'autorité du modèle interculturel.

Les débuts de l'anthropologie se fondent sur la corrélation de deux idées controversées, qui datent du XVII^{e} siècle : «la nature humaine» et «l'unité psychique de l'humanité» (J.F. Blumenbach, Adolf Bastian), desquelles on déduit l'existence des «catégories universelles de pensée» (Clark Wissler).

En postulant la présence d'«invariants» de l'imaginaire collectif – ce qui, selon lui, pourrait expliquer les similitudes frappantes entre le préromantisme européen et les poètes chinois de l'époque préchrétienne de la période Song – René Étiemble[1] semble confirmer vers la moitié du XX^{e} siècle ces principes fondateurs de l'anthropologie.

«Mot d'humaniste»[2], le terme *Europe* hérite la référence plus large, transnationale de l'ancien *Romania*, désignant un certain *topos* culturel – L'Occident médiéval, avec son unité intellectuelle et religieuse, constituée autour de Rome, de la nostalgie germanique pour l'ancien empire contournant la Méditerranée et du latin. *L'Europe* apparaît comme toponyme au XVII^{e} siècle. Mais l'Europe, en tant qu'unité fondée sur des *traits culturels communs*, existait depuis plusieurs siècles déjà, divisée en «deux Europe(s) transnationales"[3], romane et catholique à l'Ouest, byzantine et orthodoxe à l'Est.

---

1 René Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La Crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.

2 Pierre Chaunu, *Civilizaţia Europei clasice*, vol. 1, traduction du français par Adrian Alexandru Dobrescu et Mircea Gheorghe, Bucureşti, Meridiane, 1989, p. 18 *[La civilisation de l'Europe classique*, Paris, B. Arthaud, 1966*]*.

3 Jacques Fauve, "Cuvânt înainte" à Paul Hazard, *Criza conştiinţei europene. 1680 – 1715*, traduction du français par Sanda Şora, Bucureşti, Humanitas, 2007, p. 5 *[La crise de la conscience européenne. 1680 – 1715,* Librairie Arthème Fayard, 1989*]*.

A partir du XVI[e] siècle, «le goût pour l'ailleurs» et «la fascination exercée par l'Autre» [4] se fraient chemin dans la pensée occidentale. Dans la pensée politique du XVIII[e] siècle, l'altérité est une référence fréquente dans le discours de critique sociale; mais la réflexion sur les thèmes dominants – liberté, égalité, fraternité, est influencée par une certaine façon de voir les sociétés exotiques. *Les lettres persanes* en sont un exemple. Nous pourrions y rajouter, dès le XVII[e] siècle, *La description de la Chine* et *Le Journal sibérien* de Nicolae Milescu, "seigneur moldave" mentionné dans la correspondance diplomatique de Louis XIV, apprécié pour son érudition théologique dans le cercle janséniste de Port-Royal et la principale ressource bibliographique sur laquelle J.F. Baddeley fonde son ouvrage monumental *La Russie*, *la Mongolie*, *la Chine* (Londres, 1919). A côté du Vénitien Marco Polo, trois siècles plus tôt, Nicolae Milescu – "*Mi-ko-lai*", comme l'appelaient ses hôtes chinois – est un des pionniers qui ont contribué au rapprochement des deux mondes, L'Europe et L'Extrême Orient[5].

Au siècle des Lumières, de la tolérance et des utopies apparaît l'idée d'une «République des Lettres» qui traverse les barrières géographiques et sociales. Etat idéal, gouverné par les principes de l'égalité et de la raison, – du dialogue «libre entre des êtres doués de raison» –, cette république global(ist)e comprend le monde entier et réunit «des gens de toutes les nations, de toutes les conditions, de tout âge et de tout sexe». (Vigneul-Marville, 1700). L'Européen des Lumières se veut un *kosmopolit(es)*, «citoyen du monde».

Au XIX[e] siècle, les romantiques exploitent surtout le filon exotique de l'altérité. Mais le romantisme inaugure en même temps la réflexion sur la littérature européenne vue comme un tout. Fr. Schlegel est parmi les premiers à formuler l'idée de «*l'unité européenne intellectuelle et spirituelle*» et soulève le problème d'un dialogue entre les littératures européenne et asiatique, en remarquant l'influence de la pensée orientale sur la culture européenne.

A travers une grille de «*political correctness*», le parcours de l'anthropologie – commencé comme un «détour» sur les territoires de l'Autre, selon Balandier – a été considéré comme le symptôme d'un «complexe de culpabilité» de l'Occident envers ses anciennes colonies et comme une démarche réparatrice, de rétrocession symbolique de la place qui leur revient dans l'histoire officielle, écrite par les vainqueurs. Selon Claude Lévi-Strauss, l'anthropologie «ne peut être autrement comprise que comme une tentative de rachat».

Le monde «global» est un organisme multiculturel, avec un métabolisme interculturel. Et de surcroît, la conscience européenne semble faire attention à *l'Autre* chaque fois qu'elle traverse des moments de crise, soit-elle de nature politique, sociale, culturelle ou artistique.

---

[4] Monique Borie, *Antonin Artaud, Teatrul şi întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traduction du français par Ileana Littera, Iaşi, Polirom, UNITEXT, 2004, p. 9 *[Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989*]*.

[5] Geoge Ivaşcu, *Istoria literaturii române I*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969, pp. 164 – 179.

I. L'Interculturel

L'analyse de la communication interculturelle vise la relation entre des individus ou des groupes appartenant à des cultures différentes. Les études interculturelles insistent sur «la relativité culturelle des comportements communicatifs»[6]; autrement dit, sur le fait que ces comportements varient en même temps que le milieu culturel dans lequel ils se réalisent.

Les éléments universels du mécanisme social – la relation interpersonnelle, les normes de politesse, l'adaptation du comportement à des «rôles» sociaux et à des «rituels» interactionnels, le rapport entre le langage et la réalité extralinguistique etc. – se manifestent différemment chez les individus provenant de milieux culturels différents. Ces éléments contribuent à définir les «profils communicatifs» (ou de l'*ethos*) spécifiques à une certaine société.

En essence comparatives ou contrastives, les études interculturelles mettent en évidence les similitudes et les différences que comporte le même phénomène dans des cultures différentes. Sur les différences entre les codes communicationnels attirent l'attention, le plus souvent, certaines dysfonctions de l'interaction, comme l'interprétation erronée ou la difficulté de trouver la signification d'un certain comportement.

Il faudrait remarquer que ces variations «interculturelles» n'apparaissent pas uniquement entre des communautés linguistiques différentes, mais même dans le cadre de la même communauté linguistique. Dans cette dernière situation, elles sont dues à des différences entre les normes communicatives, auxquelles obéit chaque groupe. Par exemple, des catégories sociales différentes assument des codes interactionnels distincts, ce qui peut perturber le décodage mutuel des messages et des comportements.

De telles situations de contact interculturel sont aujourd'hui fréquentes dans l'éducation, les médias, la santé, les compagnies multinationales, le tourisme, etc. D'où l'intérêt pour l'analyse de diverses perspectives disciplinaires : anthropologie, ethnologie, sociologie, linguistique, psychologie.

Dans une telle démarche analytique, la dimension «interculturelle» dépend soit de la nature de l'objet, (une interaction/situation interculturelle), soit de la manière d'approche, par la comparaison des (phénomènes de) cultures différentes.

II. Art et éducation interculturelle. L'intégration et la pédagogie des différences

Dans une acception très large, *breaking the barriers* signifie briser les codes des implicites culturels de l'Autre, en tant que prémisse de la (re)connaissance et de l'acceptation mutuelle. L'initiation à une autre culture devient la base d'un dialogue réel avec l'altérité et un facteur d'harmonisation sociale.

L'éducation interculturelle este un processus formatif complexe, une alternative éducationnelle bénéfique, mais qui n'est pas dépourvue de quelques inconvénients. Son mérite majeur est d'essayer de conduire vers la compréhension de l'autre, à base d'un noyau formatif qui structure la culture d'origine. La diversité culturelle est une ressource éducationnelle de valeur dans la mesure où la

[6] Véronique Traverso, "Interculturel", *in* Patrik Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p. 322.

familiarisation avec «le système culturel de l'altérité» contribue à resituer «les repères identitaires propres»[7]. L'apprentissage interculturel en est un éminemment «dialogique»[8], tant qu'il implique une relation avec l'altérité, le fait de rapporter sa propre culture à une autre étrangère. Dans le contexte de la globalisation, il privilégie le spécifique (inter)culturel au détriment de l'homogénéisation, «le modèle de la différence» à la place d'un modèle de la «déficience»[9] et qui agit comme médiateur entre «les différentes versions de la réalité»[10] .

L'éducation interculturelle ne se limite pas à l'intégration des immigrants, mais s'adresse à tous, «minoritaires» et «majoritaires», avec un programme d'instruction ouvert vers une multitude de cultures et de nations. C'est une forme d'éducation pour tout le monde quelle que soit la nationalité ou l'âge. «L'éducation pour la diversité» – telle que la définit Nieto – n'est pas pourtant un programme de divertissement; elle ne se résume pas à des fêtes, à des «masques exotiques» et à des «plats ethnographiques». D'une façon idéale, elle devrait être une maïeutique des différences, non pas uniquement de celles qui s'arrêtent à la surface, mais également de leur intégration dans une vision rationnelle et tolérante sur la diversité de la nature humaine.

Par leur nature, les arts – la musique et les arts visuels, en particulier, – peuvent être intégrés avec priorité dans un curriculum interculturel. En tant que langages spécifiques, ils forcent les *barrières nationales et linguistiques*, favorisant la réflexion sur «les croyances, les valeurs et sur les attitudes d'autres cultures et sur la manière dont elles se distinguent des siennes»[11]. Ils permettent la familiarisation avec «la grammaire» d'autres cultures – avec la mentalité et leurs codes spécifiques de représentation –, dans la mesure où un discours artistique n'exprime pas seulement la personnalité individuelle du créateur, mais bien davantage, il capte les structures profondes du milieu où celui-ci s'est formé. L'éducation artistique rend possible l'identification de catégories analytiques pertinentes pour comprendre l'Autre.

L'éducation interculturelle reste en revanche, pour l'instant, déficitaire sur certains aspects : dans la pratique, elle souligne souvent l'identité culturelle et ethnique au détriment des stratégies de communication et de négociation, (par exemple, entre minoritaires et le groupe dominant dans la société et l'enseignement); et non pas, dernièrement, le projet de l'éducation interculturelle est préjudiciable par l'inconsistance théorique et par l'inefficacité pragmatique des stratégies auxquelles on a recours.

---

7 Cf. Anca Nedelcu, *Fundamentele educaţiei interculturale. Diversitate, minorităţi, echitate*, Iaşi, Polirom, 2008, p. 185.

8 Cf. Christian Alix, *apud* Anca Nedelcu, *op. cit*., p. 184.

9 Cf. P. Dasen, "Fundamente ştiinţifice ale unei pedagogii interculturale", *in* P. Dasen, C. Perregaux, M. Rey, *Educaţia interculturală*, Iaşi, Polirom, 1999, p. 39.

10 N. Hidalgo, "Multicultural Teacher Introspection", in T. Perry, J.W. Fraser (ed.), *Freedom's Plow: Teaching in the Multicultural Classroom*, New York, Routledge, 1993, p. 103.

11 Cf. *The Arts in the New Zealand Curriculum*, 1992, *apud* Anca Nedelcu, *op. cit*., p. 126.

III. Le projet interculturel dans le spectacle (post)moderne

Bien plus que dans la littérature dramatique, la dimension interculturelle se manifeste, dans le théâtre (post)moderne, par la manière de jouer et par la mise en scène. Les metteurs en scène européens ont souvent eu recours à la tradition du spectacle oriental, dans lequel ils ont trouvé une source de renouvellement de la technique et de l'esthétique occidentales: Meyerhold découvre le théâtre japonais, Brecht le chinois, et Artaud, les danses de Bali. L'avant-garde des années soixante-soixante-dix retourne à la spiritualité et à la rigueur formelle de l'Orient (Grotowski, Barba, Schechner, Mnouchkine) ou à la «spontanéité» de l'Afrique (Brook). Mnouchkine s'inspire du *Kabouki* pour l'interprétation des tragédies shakespeariennes. A leur tour, les artistes japonais tels que T. Suzuki ou Hijikata et K.Ohno valorisent la dramaturgie occidentale ou la danse expressionniste. Au début du XX[e] siècle, Ruth Saint Denis, le pédagogue de toute une génération de chorégraphes, s'inspirent des danses orientales, et Martha Graham, l'un des fondateurs de la danse moderne, de la tradition des Peaux Rouges. Isadora Duncan cherche dans les vestiges de l'Hellade une source de renouvellement de la danse occidentale.

La relation interculturelle peut prendre des formes différentes, de la «simple citation d'une culture étrangère jusqu'à son assimilation» »[12]. On peut déceler plusieurs catégories de spectacle, produites par le dialogue interculturel: la mise en scène interculturelle, le théâtre postmoderne et le théâtre multiculturel. La mise en scène interculturelle ne se confond pas avec le *théâtre d'art* («en général, l'uniculturel, concentré sur une tradition nationale, sur la recherche de l'homogénéité et de la stylisation. (…) sur la conservation des formes traditionnelles»[13]). Elle se différencie aussi du *théâtre postmoderne*, qui présente une sorte de «*patchwork* digne d'un *one-world-culture»*, en combinant des cultures et des pratiques artistiques des plus diverses, mais sans soucis pour «l'échange ou l'hybridation des diverses traditions[14]». *Le théâtre multiculturel* est la création de plusieurs communautés, et «son but n'est pas l'hybridation, mais la coexistence des formes et des identités»[15].

Le principe interculturel se trouve à l'origine de l'*anthropologie théâtrale* créée par Eugenio Barba et du programme de recherche assumé par sa compagnie, *Odin Teatret* (qu'il a fondée selon le modèle du théâtre-laboratoire de Grotowski), et ensuite de ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), qui en a été séparé: "penser – propose Barba – son propre théâtre dans une dimension transculturelle, dans le flux d'une «tradition des traditions»"[16]. C'est ainsi que Barba est arrivé à la conclusion de l'existence d'un «théâtre eurasiatique» et à un spectacle tel que *Le livre des danses* (1974): «basé sur des situations dramatiques élémentaires, ayant pour modèle mental, l'acteur-danseur du théâtre asiatique, (Bali, Japon: Nô et

---

12 Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre,* Armand Colin, p. 176.

13 *Ibidem*, p. 175.

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

16 Cf. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traduction de l'italien et avant-propos de Liliana Alexandrescu, Bucureşti, Editura UNITEXT, 2003, p. 75

Kabuki), et comme référence stylistique, *Commedia dell'Arte*)»[17]. Cet Italien établi au Danemark, amateur de longs voyages et d'horizons larges, se présente lui-même comme un produit d'une synthèse interculturelle; pas moins comme porteur de ces «cultures» qui ont marqué son parcours existentiel et professionnel: "la culture de la foi", "la culture de la corrosion", "la culture de la révolte". Tout cela se reflète d'une manière ou d'une autre dans son œuvre. Les similitudes avec la po(i)étique théâtrale de Mircea Eliade – telle qu'elle résulte de son œuvre dramatique et de ses nouvelles – ne sont pas circonstancielles. Diplômé en philologie et en histoire des religions, Barba reconnaît sa dette envers l'œuvre d'Eliade.

IV. Plurilinguisme

Appelé parfois *multilinguisme ou polilinguisme*, le *plurilinguisme* représente la capacité du locuteur – individu ou groupe social – d'«utiliser couramment et en égale mesure»[18] plusieurs langues différentes.

Le terme a un usage spécialisé, dans le cadre de la théorie littéraire et de l'analyse du discours. Cela est illustré par le *dialogisme* bakhtinien[19], tout comme par les théories de l'*intertexte et de la polyphonie,* qui en sont la suite. (Julia Kristeva, Gérard Genette, Oswald Ducrot etc.). Selon Bakhtine, le discours lyrique impose l'usage d'un «langage unique et d'un énoncé unitaire, monologique, fermé»[20], dont on élimine «les univers et les figures socio-verbales» que «le plurilinguisme social»[21] comporte. Bien au contraire, l'auteur épique, valorise la «plurivocité et le plurilinguisme du langage littéraire et extralittéraire», c'est-à-dire, des «manières de parler», correspondant aux «personnages narrateurs virtuels»[22]. Plus qu'une représentation du monde – *mimesis* aristotélicienne, «dans les limites du vraisemblable et du nécessaire" –, le roman est, pour Bakhtine, une image du langage, dont les possibilités s'étalent dans un univers fictionnel.

En reprenant le concept bakhtinien, Dominique Maingueneau[23] le met en évidence par deux séries de phénomènes relevant du «plurilinguisme externe» et respectivement, «interne». Dans la première situation, l'écrivain a accès à plusieurs langues, ce qui d'une manière ou d'une autre se reflète dans son œuvre (Elias Canetti, S. Beckett, F. Wedekind, Thomas Mann, auxquels nous pourrions ajouter bien sûr, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Vintilă Horia, Benjamin Fondane, Panait Istrati ou Dimitrie Cantemir). Dans la seconde, l'écrivain valorise les «langages» subsumés de la même langue: variétés dialectales, registres

[17] Cf. Liliana Alexandrescu, "Eugenio Barba, sub semnul lui Odin" *in* Eugenio Barba, *op. cit*., p. 11.

[18] http://dexonline.ro/definitie/polilingvism.

[19] Cf. Mikhaïl Bakhtine, "Discursul în roman", *in Probleme de literatură şi estetică*, traduction du russe par Nicolae Iliescu, avant-propos de Marian Vasile, Bucureşti, Editura Univers, 1982, pp. 111- 291.

[20] *Ibidem*, p. 153.

[21] *Ibidem*, p. 154.

[22] *Ibidem*, p. 155.

[23] Dominique Maingueneau, *Discursul literar. Paratopie şi scenă de enunţare [Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation,* Armand Colin, 2004], traduction du français par Nicoleta Loredana Moroşan, avant-propos de Mihaela Mîrţu, Iaşi, Institutul European, 2007, pp. 167 – 173.

stylistiques (familier, élevé), jargons spécialisés (médical, juridique etc.). Tel que Bakhtine[24] le souligne, l'œuvre de Rabelais illustre de façon exemplaire l'efficacité expressive du plurilinguisme interne.

*

Ce qui vient d'être dit ne peut – ce n'était nullement dans notre intention – épuiser la problématique du plurilinguisme et de l'interculturalité. Les articles compris dans les deux volumes reliés par ce fil thématique – 23/ 2010 (en roumain), et 24/ 2010 (en anglais et en français) – vont approfondir l'analyse et vont compenser ainsi le schématisme inévitable d'un texte introductif[25]. Divergeant comme objet et comme modalité d'approche, ils convergent vers quelques axes thématiques: *Représentation, communication, idéologie. Les nouveaux médias*; *Interculturalité et représentation linguistique*; *Imaginaire littéraire et figures de l'altérité; Mythe et littérature*. En détaillant, la problématique des articles se rapporte

- Au concept de *modernité tendancielle* comme forme spécifique du processus de modernisation de la société roumaine (Constantin Schifirneţ);
- Aux prémisses du dialogue interculturel au niveau local (Elena Bonta, Adriana-Gertruda Romedea), à la communication non verbale et au *pattern* culturel (Florentina Popa), au problème du bi/plurilinguisme par rapport à l'"idiome ceangăiesc" (Ioan Dănilă);
- A la norme linguistique et à l'identité ethnique (Veronica Grecu), à la traduction – implicite et "intercommunicabilité" (Simina Mastacan);
- A la figure de l'altérité et au thème de l'exil (Emanuela Ilie, Marian Victor Buciu); au scénario distopique (Iuliana Savu);
- A la construction "plurilingue" d'un discours narratif, accentuant la technique de focalisation - "le point de vue" – et la relation du discours avec les systèmes de pouvoir (Mihaela-Cătălina Tărcăoanu, Cristina-Georgiana Voicu);
- Au plurilinguisme interne du produit artistique, situé à l'interférence de plusieurs codes de représentation (Caroline Ziolko, Mariana Tîrnăuceanu, Adina Vuković, Liviu Dospinescu, Cristina Scarlat);
- A la reconfiguration du mythe dans la modernité, comme articulation diachronique de deux systèmes culturels (Cătălina Bălinişteanu, Nicoleta Popa Blanariu, Adrian Jicu);

---

[24] Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance [François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere,* traduction roumaine par S. Recevschi, Bucureşti, Univers, 1974].

[25] Cette introduction reprend essentiellement les conclusions d'une étude publiée par l' Università per la Formazione Permanente degli Adulti de Ravenne, Italie, que l'auteur de la préface a réalisée au cours d'un programme *Grundtvig Learning Partnership – Education and Culture. Lifelong Learning* (le projet *Breaking the Barriers – Improve Access to Long Life Learning,* 2010–2011, développé en partenariat par l' Università per la Formazione Permanente degli Adulti de Ravenne, l'Association Paysage et Patrimoine sans Frontière de Saint-Germain-en-Laye, et le Centre Culturel International „George Apostu" de Bacău, Roumanie).

Au langage poétique et à la philosophie du langage (Diana Stoica), au langage poétique de Tudor Arghezi (Violeta Popa);

Au symbolisme lexical et à sa relation avec un contexte extralinguistique (Adela-Marinela Stancu), à l'ethnostylistique du «phraséologisme» (Petronela Savin);

A l'emprunt francais (non)adapté en roumain (Ecaterina Creţu, Luminiţa Drugă), à l'emprunt lexical latin (non)adapté en roumain (Cristina Popescu), à la présence des anglicismes dans l'œuvre d'auteurs roumains (Mihaela Buzatu Hriban);

Aux particularités du système phonétique – l'accent, par exemple – comme source de difficulté dans l'apprentissage d'une langue étrangère. (Cristina Gabriela Marin);

A la communication didactique (Laura Irina_Gavriliu), les composantes *software* pour l'enseignement/l'apprentissage des langues étrangères assisté sur ordinateur (Dan Popa);

A la communication publicitaire, marque et marketing (Sanda Marcoci), aux structures mythiques dans le discours publicitaire électoral (Sorin Preda);

Aux nouveaux médias et leur rapport avec l'ancienne culture de type Gutenberg (Dan Petruşcă, Răzvan Popovici Diaconu);

Aux marques idéologiques d'un discours identitaire, analysé dans une perspective interdisciplinaire, à interférence de la sémiotique et des *gender studies* (Mădălina R. Manolache);

A la sémantisation de l'espace : représentations prototypiques de l'habitation, dans une approche comparative (Nadia-Nicoleta Morăraşu, Luminiţa Drugă), la métaphore de la (de)construction au XVIII^{e} siècle anglais (Mihaela Culea, Nadia-Nicoleta Morăraşu), propriété et relation de couple à l'époque victorienne (Ioana Boghian);

A la correspondance de Mihail Sebastian avec Mircea Eliade, Camil Petrescu, Radu Cioculescu, durant son stage de "collaborateur temporaire" à la Société des Nations, en 1937 (Gabriela Gârmacea);

Au conte roumain dans un contexte universel (Elena Simionescu).

Deux *comptes rendus* signés par Vasile Spiridon mettent un point final au volume 23/ 2010 .

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Elena Bonta, Adriana-Gertruda Romedea
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău

Premises for intercultural dialogue. Case study

Résumé
Dans une période où *le multilinguisme, le plurilinguisme, l'interculturalité* et *le dialogue interculturel* sont devenus les mots clé de l'existence quotidienne, notre travail propose de trouver une réponse à la question : *Quelles sont les prémisses d'un dialogue culturel au niveau local ?* Ainsi, la question met-elle en discussion une étude de cas : la ville de Bacau, l'endroit d'un dialogue interculturel. L'étude porte sur l'analyse des questionnaires et sur une activité de simulation d'un projet local, destinés à offrir des réponses à la question suggérée. Notre travail représente aussi une partie d'une recherche plus ample dans le domaine, recherche qui fait partie du projet international *Kaléidoscope: langues en couleurs*".[1]
Mots-clés: groupe ethnique, dialogue interculturel, espace interculturel

1. Introduction

On 7th of May, 2008, in Strasbourg, the Council of Europe Ministers of Foreign Affairs launched the "White Paper on Intercultural Dialogue. "Living Together as Equals in Dignity". The document was meant "to clarify how intercultural dialogue may help appreciate diversity while sustaining social cohesion."[2] It mentions that "Intercultural dialogue has an important role to play…. It allows us to prevent ethnic, religious, linguistic and cultural divides. It enables us to move forward together, to deal with our different identities constructively and democratically on the basis of shared universal values…"[3]

Taking into consideration that the city of Bacău represents the place where people belonging to different ethnic groups live and work together, we have tried to identify the premises that are created for an intercultural dialogue between them. The study started from the idea that "Intercultural dialogue can only thrive if certain preconditions are met. To advance intercultural dialogue, the White Paper argues, the democratic governance of cultural diversity should be adapted in many aspects; democratic citizenship and participation should be strengthened; intercultural competences should be taught and learned; spaces for intercultural dialogue should be created and widened; and intercultural dialogue should be taken to the

---

[1] Project „Kaléidoscope: langues en couleurs » (KALECO), financed by the European Comission, Transversal Programme:KA2 Multilateral projects, N.1434522008ITKA2KA2MP

[2] http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Source/Pub_White_Paper/White%20Paper_final_revised_EN.pdf – last visited: 19 February 2010.

[3] *Ibidem*.

international level… Promoting intercultural dialogue contributes to the core objective of the Council of Europe, namely preserving and promoting human rights, democracy and the rule of law."[4]

The *methodology* of work included:

a) identification of the ethnic groups living and working in the local area, others than Romanians; this was done by means of deep interview and questionnaires;

b) identification of the intercultural competences (students from "Vasile Alecsandri" University of Bacau were asked to fill in a questionnaire);

c) creating a space for intercultural dialogue (students from „Vasile Alecsandri" University of Bacau were asked to work on a simulated project);

d) analysis of data;

e) drawing conclusions.

2. Identification of the ethnic groups in the city of Bacău

At the local level we have identified people belonging to different ethnic groups who live together with Romanians (more than 173.000 people): Germans, Italians, Ukranians, Russians, Csángós, Roma people, Chinese, Greek, Dutch, Armenians and Polish.

For our study we have taken into consideration only those ethnic groups that registered the largest number of people, organized in associations. Thus, we have collected data from The German Democrat Forum, The Romanian Association of Italians, The Ukrainians and Russians Group and The Hungarian Csango Association of Moldova. We contacted the president of each association and while interviewing him/her, we also filled in a questionnaire which helped us, offering valuable information for the problem under discussion:

Q.1: How many members are there in your association?
Q.2: How many of these members have permanent residence in Romania?
Q.3: Are there any sympathisers of this Association? How many?
Q.4: Which of the following activities does your Association organize

a) courses for professional formation;
b) ethnic events;
c) courses of national language as L2;
d) other?

Q.5: Are there any means of socialization among the members of the Association? If so, mention some of them.

Q.6: In what kind of group do you socialize more often (*ethnic* and *monolingual* group or *mixed* group: native and foreigners)? Which are the languages used for communication?

The results showed that there are: 65 Germans and 59 Italians who all have permanent residence in Bacau; there are also 10 Ukrainians and Russians and more

[4] *Ibidem.*

than 1400 Hungarian Csangos. Most people belonging to these two last groups have permanent residence in the city. The German group has more than 30 sympathisers; among them there are cultural personalities, German teachers and the members' relatives. Italians have also the same number of sympathisers, most of them being friends and spouses of the members of the association.

It was a surprise to find out that the Ukrainians and Russians Group have no recorded sympathisers, while The Hungarian Csango Association of Moldova mentioned about 1500. They also included in this category Hungarian citizens living in Hungary (all in all, about 5000 people).

Although these associations do not have a very active social life during the year, the members meet together on certain occasions, among which

- the most important religious holidays - Easter and Christmas- when they organize cultural events (the German population and the Italians);
- presentations of the life of personalities from the German speaking space, the organization of a carnival in the last weekend of February (the Germans);
- meeting on July the 2nd - The National Day of Italy- (the Italians);
- celebration of the National Day of Germany;
- folk music contests, poetry contests, regional Hungarian language contests (the Hungarian Csango population);
- celebration of the Minorities Day - December the 17th – an event organized by Bacău City Hall and which implies the presentation of each ethnic forum or association, speeches of political personalities, an exhibition of cultural objects, a music and dance show (all ethnic groups).

All these events represent good opportunities for the members of the groups to socialize and develop an intercultural dialogue.

The members of the German Forum and those of The Romanian Association of Italians socialize in a mixed group which also includes non-ethnic persons; this is the reason why the Romanian language is used. The group of Ukrainians and Russians is also a mixed group and quite often its members speak Romanian, as their families are mixed ones and their children speak preferably Romanian.

The group of Hungarian Csangos is ethnic but bilingual. During their gatherings they speak a kind of mixture of Hungarian dialect and Romanian because the Csango dialect lacks lots of sintagms denoting modern life concepts and terms.

The conclusion is that the associations have got the main role in organizing activities, in keeping members in touch with each other. The role of the local authorities is not a very clearly defined one and activities are not organized on a very strict and regular basis, except for the day of December 18th: The Minorities Day.

3. Intercultural competences

The "White Paper on Intercultural dialogue" mentioned the fact that "intercultural competences should be taught and learned"[5].

[5] *Ibidem*.

First, we have tried to find out if people in the local area have competences that may help them initiate, maintain and develop an intercultural dialogue at the local level, in the context of a more and more developed sense of belonging to Europe.

The target group was represented by a number of 200 young people, students in our university, belonging to 5 faculties (The Faculty of Letters, The Faculty of Engineering, The Faculty of Sciences and The Faculty of Economics). They have been chosen as study group, due to some reasons: they represent a compact group, easy to question/easy to get information from; they are young and represent present and future promoters of new ideas; if the results had proved to be not satisfactory, we could have worked on the problem: teach them and improve results.

Thus, they have been asked to fill in a questionnaire (of the multiple-choice type), in which reference to different terms (such as multilingualism, European identity, intercultural Europe, intercultural university), was not to their denotative, but connotative meaning(s). Here are the questions and the answers given:

Q.1: What do you associate the concept of **multilingualism** with?

Order of preferences: **Multilingualism** is associated with

- tolerance, mutual understanding and respect = 44,5%;
- mutual understanding = 31,5%;
- tolerance = 17%;
- respect = 13%;
- others = 1% ("more languages").

Q 2 What do you associate the concept of European **identity** with ?

Order of preferences: **European identity** is associatied with

- respect for each individual`s dignity, respect for shared values, respect for cultural diversity, dismantling stereotypes referring to ethnic groups = 31,5%;
- respect for cultural diversity = 25%;
- dismantling stereotypes referring to ethnic groups = 23%;
- respect for shared values = 21%;
- respect for each individual`s dignity = 15,5%;
- others = 1% (European citizenship; reciprocity).

Q.3 What do you think being a student in an **intercultural Europe** means?

Order of preferences: **Being a student in an intercultural Europe means:**

- having the chance of sharing values belonging to different cultures, having the chance of good practice exchange, having the chance of living in a world based on respect and tolerance = 36,5% ;
- having the chance of sharing values belonging to different cultures = 36%;
- having the chance of good practice exchange = 25%;
  having the chance of living in a world based on respect and tolerance = 21,5%;

- others = 1%.

Q.4: What do you think an **intercultural university** is?
Order of preferences: An **intercultural university is:**

- the university that offers the right to study to students belonging to different cultures, the university that offers the right to study to students belonging to different cultures, the university that ensures a continuous and dynamic dialogue of students belonging to different nationalities = 54%;
- the university that offers multicultural education = 22%;
- the university that ensures a continuous and dynamic dialogue of students belonging to different nationalities = 21%;
- the university that offers the right to study to students belonging to different cultures = 12%;
- others = 0.

The 5th item of the questionnaire was different from the others. It was not based on the students` choice of an answer from a multiple-choice list, but on their offering a free, creative answer.

Q.5 Finish the idea: **"Communities that are rich in interaction of different cultures represent..."** (expl: „source of creativity" (Congress Director, Antonella Cagnolati).

The answers varied from simple to complex ones, from a literal meaning to a metaphorical one. Thus, such **communities** represent:

a) development, progress, innovation;
b) communication;
c) idealism;
d) tolerance;
e) respect and mutual understanding;
f) trust, respect and devotion
g) a space of diversity;
h) source of information;
i) diverse knowledge;

It is interesting to notice the fact that these were predominant answers got from the students attending The Faculty of Engineering, Sciences and Economics. The students attending The Faculty of Letters offered more elaborate answers and even with metaphorical meanings:

j) knowledge about the others around you, who are different, yet the same;
k) knowledge about diverse cultures;
l) exchange of experience; exchange of knowledge; exchange of information;
m) intercultural exchange;
n) opportunity for new horizons in social thinking;
o) openness towards a better world;
p) token of good understanding;

q) token of intellectual progress;
r) an important step towards a better life and world;
s) the true humanity;
t) " a colour spot";
u) New Age.

The answers received show that the youth of the local area prove

- respect for the linguistic diversity;
- a common sense of belonging to Europe as a whole;
- understanding of the fact that people must get the best out of diversity;
- understanding of the fact that identity can be based on diversity;
- understanding of the necessity to encourage the expression of cultural diversity;
- understanding of such values as: tolerance, respect, mutual understanding, cooperation, integration as primary values in building bridges among people;
- understanding of necessity of rejecting discrimination between ethnic groups.

4. Project simulation

An important role in establishing a real intercultural dialogue at the local level belongs to the municipality of the city. There seems that it has not done too much in this direction.

For our study we resorted to the simulation methodology. We asked the same group of students to imagine they have to cope with a project.

Having in view that the minorities who live in Bacau include Italians, Germans, Hungarians, Ukrainians, Russians, Roma people, the local authorities have decided to launch a new project, called **„The city of Bacău, a space for intercultural dialogue. Help the local authorities with their new project offering them one solution**."

The main objective of such project simulation was to involve students more deeply in the everyday life of their community, dealing with one of its problems: creating an intercultural space, as a premise for intercultural dialogue

The ideas offered by students were the following:

- a festival of languages/traditional clothes/theatre/traditional customs (most answers) = 45% of the answers;
- an institution able to manage joint projects for all communities =23%;
- joint projects/joint charitable activities = 10%;
- a website offering information about different communities = 8%;
- weekly TV programmes meant to convey information about communities and their life and activities = 7%;
- a club where the members of these communities could often meet and have the chance to know each other = 1%;
- no answer = 6%.

The highest percentage given to a festival of languages was not a surprise. That is because it makes reference to the "traditional" way of dealing with the

problem under discussion. It seems that the language of art, in which traditions of different people speak for themselves, is the best way of coming into contact with those around, with their specific cultural life.

It is also interesting to notice the fact that they have mentioned, in a high percentage (23%) the necessity of an institution that could help ethnic groups initiate and develop joint projects (whose necessity they also stress upon, as the third option, with a percentage of 10%).

It is also clear that the visibility of such communities needs to be strengthened (8% of students mention the necessity of a website with information about these communities).

5. Conclusions

Intercultural dialogue means, above all, integration and the basis for living together in a community in which stereotypes are dismantled, barriers are crossed and diversity is accepted.

Our case study proves that the local conditions offer the premises for an intercultural dialogue: Romanians, Germans, Italians, Russians, Uckrainians, Hungarian Csangos live and work within the same area, having the chance for an open and constant interaction between individuals, a fruitful exchange of perspectives and practices and the possibility of building bridges among people.

The youth in the local area prove understanding of the necessity for an intercultural dialogue at the local level, as a warrant for progress and for the successful integration in Europe.

Bibliography

http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Source/Pub_White_Paper/White%20Paper_final_revised_EN.pdf – last visited: 19 Ffebruary 2010.

Activity Report for International Project „Kaléidoscope: langues en couleurs » (KALECO), financed by the European Comission, Transversal Programme: KA2 Multilateral projects, N.1434522008ITKA2KA2MP

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Ioan Sava
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău

Intercultural Understanding

Abstract
African American fiction seems to have flourished in a very hostile cultural environment, being nonetheless stimulated by a number of cultural factors and phenomena, among which there was the strong conviction of black intellectuals that literature could be used as an extremely efficient weapon to fight all sorts of stereotypes. And yet, the role of the poetic discourse should not be reduced but to its propagandistic and activist engagement. Rather, the African American texts are concerned with technical innovation, with rich mythologies, with understanding difference, with revisiting oppressive historical circumstances, with devising new means to represent the non-whites. The way these ideas are reflected in the *Invisible Man*, by Ralph Ellison, constitutes the backbone of my paper.
Key-words: ethnic studies, cultural difference, interculturality, tradition, race.

Ethnic studies are mainly preoccupied with the analysis of cultural difference and with the history and origins of ethnic communities. This basic preoccupation necessarily raises questions concerning the specific characteristics of different socially constituted groups. The attention given to cultural separateness could become of some help as far as recovering an identity mark is concerned, but it may also mean, within certain limits, a tendency towards isolation, if not complete neglect of other ethnic groups. The fact is that the more relaxed ethnic consciousness is, the more tolerant it becomes towards other different cultures with which it has to cohabit. It may even allow certain forms of collaboration and interactivity, recognizing at the same time that cultural diversity is not necessarily obnoxious.

A group of people surely possesses a genuine distinct ethnic culture if it belongs and obeys to the norms, rules, and customs of a linguistic, musical, or folkloric tradition, in a precise geographical area. Attachment to a specific ethnic tradition may take a symbolic or emotional shape, by trying to find the right balance between the manifestations of the old and the new. However, this effort may also be the source of conflict and anxiety, of an identity crisis, because what specialists call symbolic ethnicity is always related to a sense of alienation, responsible in its turn for feelings such as despair and guilt.

In Ralph Ellison's *Invisible Man*, the theme of ethnic identity is pervasive throughout, especially for the fact that it faces an unfriendly, different, and avowedly distinct foreign dominant culture. For Ellison, ethnicity becomes a very efficient weapon or means to counteract invisibility. He persuasively speaks of the way the American Negro traditional culture continued to exist on American soil. His black characters achieve a sense of wholeness, as ethnic life is seen to complement

the national culture. Playing with notions such as cultural diversity and oneness, Ellison proves to be concerned at once with selfhood and relationships of social intercourse. The menace of invisibility is subversively demoted and forced to make way to integration and self-creation.

In the American intellectual environment of the early 50's, Ralph Ellison raised the Negro novel to a remarkable dignity. The talented black writer was able, probably for the first time in the troubled history of American letters, to transcend the limits and the self-consciousness of an ethnic group culture and to achieve the kind of fulfilment and greater awareness characteristic to human existence, regardless of any borders. Starting from everything Negro culture has to offer and add to the great American cultural tradition, he disavows the neo-African nationalism as being totally inappropriate and pernicious. Ellison goes even further and designates the Black culture its deserved place in the bigger melting pot of modern American culture, recognizing the interesting prospects of life at the margins in a postmodern world. Alienation, irrespective of its negative and tormenting semantic load, can be exploited and turned into the very condition of visibility. It is true that invisibility may stand for and represent minority, lack of recognition, dispossession of rights, deprivation of all sorts, but at the same time it evokes, in contrast, cross-culturality as a means of salvation, as a potential support in modern man's pledge and endeavour to become, to act, and ultimately to be. Awareness of national ties and of ethnicity leads to a superior understanding of life and of contemporaneity.

Ralph Ellison's narrative is prophetic in a number of directions. First of all it brings the margin, the life in the ghetto, towards the center of American culture and human modern consciousness. The creativity of a Black artist is, slowly, recognized as American, as a vital celebration of modern human imagination. The folkloric traditions of the African Americans, with their force and vitality, help developing and perfecting the American literary patrimony.

Race is one important issue in the modern contemporary moral debate and the *Invisible Man* is centered on racial matters and the way they reflect the more general American social climate. Submissions, slavery, exploitation, are evidence enough for the nationwide degeneracy. Especially slavery and the degradation of the blacks it brought about can be seen as a sign of decline in other fields of social life. The woman stripped naked at the battle royal scene is white, and it is the white oppression that is responsible for Trueblood's incest. Obscene bestial scenes throughout the novel mark the degeneracy of all human order; they can hardly be confined to the Black community only (see Mr. Norton's abnormal, incestual desire for his daughter). Sterility, regression, nihilism, destructiveness, castration, incest, perversion, violence and horror are themes that Ellison follows assiduously but they are projected symbolically and demonically over the whole American universe, generalization which carries a tragic dimension the average reader may have difficulties to overlook.

The invisibility of the blacks in this novel marks ethnic difference, difference which, in its turn becomes the warrant of a certain form of dignity. The Black culture, strong, wild, mysterious, phallic, and pulsing vitally with natural energies is opposed to a tyrannical, authoritarian, devitalized, anesthetized, and

impotent white culture where the natural energy is replaced by electricity and where man is reduced to the role of a robot. Under these circumstances, stealing the electricity and using it for own convenience becomes an act that subverts the specious efficiency of white capitalism and mocks the inadequacy, sterility and futility of white technological progress. Step by step, phallic potent power absorbs electricity. Nevertheless, discontent with and scorn for the white culture or the strong affirmation of difference cannot avoid the painful realization of the fact that the Negro was, is, and will be essentially American. Black culture is part and parcel of the basic American experience and ethnicity must extend its scope towards matters related to the concept of national identity. Understanding any form of American reality is and should be irrevocably linked to understanding interculturality.

Racial discourse has used with generosity political and rhetorical energy in order to prove that Negroes were not really human, that they consequently did not understand and could not make use of the human values. This attitude brought about a very energetic Negro response in the fact that blacks had to find even stronger arguments and deeper and finer insights in order to defend their humanity, their personality and values. The *Invisible Man* is concerned with the amount of energy inherent in this historical and social rebuttal, an energy that is by and large the result of racial pressure. Historical predicament forced the blacks to become creative and resilient and these attributes are well represented in probably the most famous of folkloric forms: the blues. If we are to consider but this artifact, the racial tension, the tension between assertiveness and subordination that characterizes the situation of the American blacks proves to be very productive.

The invisibility of the protagonist in the *Invisible Man* suggests not only the secrecy and privacy presupposed by sexual life; it marks as well a larger and more inclusive understanding of such notions as life, society or self in a modernity where the simulacrum, the mask and the role-playing become essential strategies adopted by the self in order to be able to cope with the tumultuous stream of life. The blues with its tragic core and the jazz with its spontaneity and almost natural inclination toward improvising represent just another frame for personal adaptation and self-creativity.

The Black trickster and his skillful disguising technique is another folkloric figure investigated by Ellison's narrative. The art of deceiving, the system of duplicity, the seeming acquiescence and the continuous accommodation are not seen as merely means of surviving, or of subversion. They connote an all-encompassing attitude on the part of the blacks, a readiness and even eagerness to face history and reality, to revisit the past ÿ painful as such an enterprise may be , to wrestle with the harsh predicaments of life. This kind of attitude also inculcates a form of freedom to use the metaphor and the poetic discourse which, at times, develops into self-expansion and forms of creativity that exploit virgin areas of existence. Namelessness and invisibility allow for a continuous fluidity of character, for a never-ending reshaping of his personality, for experimenting with innumerable alternatives of being and becoming.

Bibliography

Bloom, Harold, ed. *Ralph Ellison's invisible man,* Chelsea House Publishers, Philadelphia, 1999

Ellison, Ralph, *Invisible Man*, Signet Books, The New American Library, Inc., New York, 1952

Graham, Maryemma, ed., *The African American Novel*, Cambridge University Press, 2004.

Mariana Tîrnăuceanu
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău

Resonances ...

Abstract
The painting *Enchanted Flute* of the contemporary Romanian artist Octavian Florescu, the focus point of our paper, represents a Surrealist 'processing' of a Classical musical theme (i.e. Mozart's *The Magic Flute*). Both the creation and the interpretation of the pictorial work in question encourage the 'resonant' interference of two different types of signs and particular languages. The paper also means to identify the rhetorical elements (be they specific or unspecific) within the argumentative pictorial discourse.
Key-words: visual rhetoric, 'resonant' sounds and images, sound-image interface, synaesthetic effects, argumentative pictorial discourse.

Fig. 1

Titles and History

The Magic Flute or *Die Zauberflöte* (the original title of the musical play) and *Enchanted Flute* – the title of the canvas - are two works that deal with the same theme, but make use of different resources and means of expression in keeping with the artists' field of interest, training, skill, sensitivity and epoch. Even if, in this very case, the main concern of the two artists coincides, the works in question bear distinct titles; nevertheless, the title Octavian Florescu chose for his painting proves to be well-inspired, since, according to the fairy-tale, - with the magic flute given by the three attendants of the Queen of the Night, along with his magic bells - the Queen's bird-catcher, Papageno, has to work *an enchantment* on Sarastro's servant, Monostatos, and his slaves so that they, euphorically and unconsciously, dance off

the stage. Etymologically speaking, the title of the painting might have derived from the French equivalent of *The Magic Flute*, namely *La flûte enchantée*.

Historically speaking, Mozart's opera was commissioned in 1791, to a German *Libretto* written by Emanuel Schikaneder. Originally, the work took the form of a *singspiel* (a popular creation including both singing and spoken dialogue); yet, by promoting the native / German cultural values and language, the composer addressed to the common people as well as to the elite, and so enjoyed great success.

Artistic Styles and Features

Adopting an 18th century theme, even if 'juxtaposing' objects in accordance with the real-life patterns, the painting constitutes a surrealistic-like work (a 20th century artistic trend), due to both the manner in which it approaches the climactic moments of the plot (to consider the operatic show) and the way it renders the orchestra seating chart and its performance; this perspective allows a hallucinatory perception of reality: strange and fantastic elements, images emerging from the depth of the unconscious are largely employed.

The opera, creation of Wolfgang Amadeus Mozart, is an example of classical style – noted for its regard for the composer's sense of form and order, balance and deep feeling, drama and elegance. Classicism is acknowledged to have embraced concepts such as: grandeur, nobility, virtue, superiority, which is available for the plot of this work too; besides, in his entire operatic work, Mozart used to create unique characters on the stage. Mozart is also famous for his adherence to recognized aesthetic ideas: in *The Magic Flute*, an emphasis is laid on harmony, beauty and – although seemingly unintended, on mystical exaltation. To fully answer the Classicist principles, music should have been emotionally reserved, yet this piece is not quite so. Another detail of the work which is not characteristic of Classicism is Mozart's taste for improvisation (easily recognizable in the form this opera takes, the cast he preferred, the distribution of instruments' part, etc.). Moreover, the work reveals more than a mere concern with the ideal (rather than with the real or nature); the fantastic element is not alien to the operatic work, as long as the latter is based on a fairy tale, so that a surrealistic approach to such a theme does no longer seem inappropriate.

In form, though, part of the operatic work – especially the recitation of the two armoured men - takes the heavy configuration of a Baroque chorale prelude, in its turn announced by a Baroque fugue.

Motifs and Symbols

Mozart himself a Freemason in a Vienna Lodge, this operatic production – just like many other works composed for Masonic purposes – is to be noted for its prominent Masonic elements, elements whose importance, senses and significations the learned painter must have been well-acquainted with, since Octavian Florescu faithfully and opportunely imported them in the work to be analysed. Thus, the pictorial work does not miss the three stages of purification of the human soul (resulting in the philosopher's stone): from top downwards, blackening – referring to restrictions of the physical world, whitening – standing for facing obstacles, and reddening - corresponding to the alchemical process by which metals are turned to

gold and purified. Another redundant Masonic element is *number 3* that is to be identified in both operatic work (the stages already mentioned, the three ladies accompanying the Queen of the Night and the three boys of Sarastro, in the original cast three slaves and three priests, three temples, three knocks at the doors of the temple, and three flats in the key signature of E flat - the home key of the opera) and in painting (we dare say, the preference for three main 'keys' – black, bluish and orange-red, as well as the structuring of the canvas's area around the three above-mentioned levels of meaning). Moreover, the Egyptian symbolism, inherent because of the setting chosen for the drama[1] is very important, as the pyramid – by its four sides - represents *number 4*, a number bringing spiritual and physical life together; in painting it is just suggested by the frantic and lascivious dance of the 'living and lively' instruments, by the two interrelated forms of art destined *to enchant* eye, ear and soul. Last but not least, the flute perceived as Pan's Syrinx (in the Greek mythology) is the key-element exploited and revealed as such in both works: in music, as the main 'soloist' – obvious with the *Overture* - on the instrument list, an instrument whose fascinating sounds are supposed to harmonize the others' musical notes, eventually to harmonize emotions, instincts and hearts, while in painting, as the shape placed in the highest position on the canvas[2], meant - due to the melodious sounds it produces with every wind blow - as each of the seven steps humans need to take in order to attain the highest peak of the evolution.

Influenced by Enlightenment philosophy, *The Magic Flute* could also be analysed as an allegory for social justice and freedom of belief; it is said to indirectly resume, in a theatrical form, the ideals and ideas of the French Revolution (according to this approach, the Queen of the Night stays for the ancient regime, Pamina for freedom, the Priests for the National Assembly, and the three boys stay for wisdom, justice and intelligence). While Sarastro symbolises the enlightened sovereign who rules fairly and obeys principles based on reason, wisdom, and nature, his opponent, the Queen of the Night, is regarded as a dangerous form of obscurantism or contemporary Roman Catholicism.

On the other hand, according to some other perspective[3], considering the fact that the *Overture* added to the 21 following musical numbers makes a total of 22 different musical depictions, as well as the fact that the Mediaeval Tarot Deck contained 22 cards, the conclusion easy to reach is that *The Magic Flute* could be seen as a living depiction of the 22 Major Arcane Cards of the Tarot Deck; hence the *Overture* represents Card X – The Wheel of Fortune; *Scene I* of *Act I* is Card XI – Force; Papageno's first aria – The Fool; the Queen of the Night's first aria is Card III – The Empress, etc. Taking into consideration that Card I, within the Mediaeval Tarot Deck, is the Magician and evaluating the position the flute holds within the

---

1 Near the Pyramids in Egypt, according to *The Magic Flute; Study Guide: Music by Wolfgang Amadeus Mozart, Libretto by Emanuel Schikaneder*, ArizonaOpera Education, 2007-2008.

2 Just like the reed in which Syrinx' sisters transformed her in order to protect her from her pursuer, Pan, who used the reed along with some other six ones to manufacture a flute.

3 Nicholas McNair, *"'Enter, Pursued by a Lion': Hermetic Influences in The Magic Flute"*, Liner Notes, Archive, *The English Baroque Soloist*s, conductor John Eliot Gardiner (1996).

pictorial image, the conclusion drawn is that, by comparison, the musical instrument's roles are of chief importance, such as: to strike the key-note, to cast spells, to wrap up in mystery, persuading or compelling the other protagonists / instruments to act accordingly / to accompany it.

From some (analytical) psychological perspective, there could be recognized some of Carl Jung's archetypal figures; thus, Sarastro becomes the Wise Old Father figure, whereas the Queen of the Night represents the Destructive and Terrible Mother. In some respects, the scores, the corresponding notations as well as the opera singers' performance on stage are quite relevant to this opinion.

As a whole, the story portrays the education of mankind - progressing from chaos, through superstition, to rationalistic enlightenment (by means of Tamino's trials or Papageno's errors) - whose ultimate goal to reach is an Earth like a heavenly kingdom, and mortals like gods.

The Operatic Work - Overview

With drama's first premiere, at Theater auf der Wieden in Vienna, on September 30, in 1791, Mozart hired both virtuosi and ordinary comic actors.

Fig. 2

The two-act opera (sometimes divided into three acts, in which case the third act typically begins with scene VIII), comprises eight scenes matching the steps of the unfolding plot.

According to the *Libretto*, the drama in development points out several important moments to match the musical score; so, in Act I, Scene I, Tamino (with his alternating higher and lower tenor notes), Papageno (with his cantabile and harmonious baritone solo), The Queen of the Night and her Ladies (who - through sweet and resonant soprano parts in choral music - attain lyrical passages of great beauty) get acquainted, and Tamino is given the magic flute and promised Pamina's hand if only he rescues her from Sarastro. In confusing circumstances, in Scene II, Pamina with her specific high-pitched tones and engaged in a perfectly synchronized duet with Papageno, escapes through the window of Monostatos' chamber; the 'dialogue' between protagonists / singers with consonant soprano, tenor and baritone voices is also worth mentioning. Tamino's encounter with The Three Spirits, the test he is to undergo at the entrance of the three temples and punishment of Monostatos for his wickedness make the subject-matter of Scene III. This scene, announced by the alto flute interlude, starts with a baritone-bass duo accompanied by the chorus of the three secondary characters, followed by a mixed chorus along with the string and

wind instruments playing higher octaves. It's the Priests' march (a form of music originally destined to accompany the military processions) that opens Act II. The scenery and the costumes of the chorus artists that some of the designers chose to stage the opera – see *fig. 2* – display the same beautiful amalgam of radiant reds and golds, the same 'dumb' and depressing dark fields as if to counterbalance the rich (over)tones below as the painting of Octavian Florescu does. Scene I summarizes Sarastro's decision to subject Tamino to trials in order to find out whether he is worthy of Pamina; Sarastro's soft and low-pitched bass voice distinguishes itself among the chorus. Scene II includes Papageno's and Tamino's oaths to keep silent under the temptation of the Three Ladies in disguise. Scene III, extremely tuneful moment and maybe one of the most attractive soprano roles in the world's opera history, shows Pamina taking orders from the Queen of the Night to stab Sarastro. The sharp notes hit by Pamina in her 'monologue' - Scene IV – describe her fear of having lost his love and her claim that death would be her ultimate solace. Scene V insists on Papageno's misery over the vanishing of beautiful Papagena; despite all this, the melody / the refrain is rather rhythmic and sprightly. Pamina being prevented from suicide by the Three Spirits who, in a pure voice, assured her of Tamino's love constitute the subject of Scene VI. Baritone and soprano whose voices blend into a euphonious whole, in Scene VII, are embodied on the one hand, by Pamina and Tamino who, enjoying the support of the magic flute, joined in his trial through a blazing mountain of fire, and, on the other hand, by Papageno (and his desperate revelation that he is not worthy of his lover and their marriage) and Papagena (who, finally, returns to him). Scene VIII introduces, on Tamino and Pamina's wedding, within a magnificent ceremony, the solemn hymns sung by the chorus conducted by Sarastro.

The Poster

Formally designed for commercial purposes, namely advertising, the poster in *Fig. no. 3* promotes the operatic representation of one of Mozart's musical works, famous with its premiere till nowadays. The artistic function - symbol encoding - of the poster is not at all less important: the background colour of the poster coincides with the dominant colour of the painting; composer, poster designer and painter seem to have exchanged the same 'patterns' of artistic impressions and rules. The blazing reds and oranges in the painting resume – with a subtle gradation in tone - the rising flames engulfing the title of the operatic show in the poster: fire is one of the deadly challenges the main protagonist had to face in his way to Sarastro's fortress.

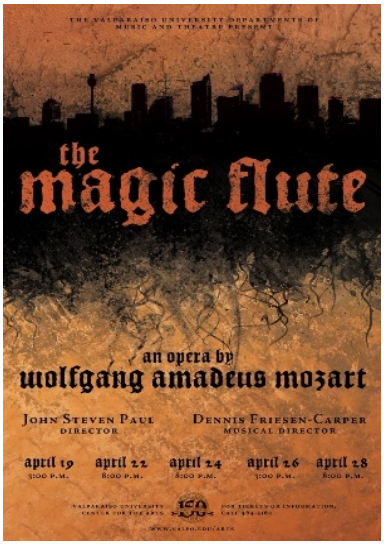


Fig. 3

Pictorial Language and Syntax

As far as the syntax of the painting *Enchanted Flute – fig. no. 1* - is concerned, the linkage between shapes, lines, colours and textures are accomplished through both coordination and subordination.

As for the pictorial language, no pure but vibrant[4] colours are noticed; the chromatic scale is primarily acquired by blending: secondary hues of oranges and tertiary colours of yellow-orange and orange-red are the favourites. A mixture of 'low and high-tonal keys' of blue (corresponding to the colour's degree of lightness and darkness) is another striking feature of the canvas. Warm and cold hues are meant to suggest not only spatial depths – illusion of volumes and space, but also discordant 'notes' in a 'polyphony' combining individual, yet harmonizing colours. In its turn, black – 'achromatic' colour - seems to be heavily laden with deep (over)tones and emotional implications.

The intensity of colours, as mentioned previously, (producing an impression associated to any perception of musical sounds) is also worth insisting on; colours' degree of purity or hue saturation varies greatly from shape to shape, enhancing, diminishing or utterly compromising other optical / tactile / acoustic effects. Apart from its ability to embody forms and to attain a superb conveyance of space, the particular handling of the pictorial language results in a synaesthetic mingling of light, sound and motion.

Orchestra Layout

The orchestra, as required in Mozart's work, consists of: strings – as normally, facing the conductor, two flutes (one doubling on piccolo), two oboes, two clarinets in combination with flutes (for specific melodious, bewitching effects) and doubling basset horns (sounding perfectly in tune), two bassoons – all of them placed right in the middle of the instruments chart, two horns, two trumpets, three trombones (alto, tenor, and bass) – in the right upper side, and timpani – occupying the remotest area of the orchestra.[5]

Orchestra layout in the painting reveals a view from behind, a relatively correct display of the musical instruments: piano and double bas, cellos, violas and violins, trumpets and trombones, and finally, flutes.

The number of instruments is obviously smaller in the pictorial work as long as just part of the instruments involved in the musical composition can be identified in the painting (even a small real orchestra includes 2 flutes, 6 violas, 4 cellos, 2 basses, 2 trumpets etc.); oboes, for instance, are missing altogether, while the piano is supposed to be the modern version of the former glockenspiel.

The flute is placed high above in the upper part of the painting, not due to the size of the part it plays but because of the importance of its part within the story which stays at the basis of the operatic script; according to the original fairy-tale, this instrument was formerly meant to help the main hero, a handsome prince, face

[4] The word here is an equivalent of *bright* and *strong*.

[5] To be also mentioned that, at first, the work needed a glockenspiel to perform the music of Papageno's magic bells (by definition, a *glockenspiel* is a percussion instrument, usually smaller and higher in pitch than a xylophone, composed of metal plates or tubes and a set of tuned keys arranged in the fashion of the keyboard of a piano).

the challenges he was subjected to, in his endeavours to rescue his lover entrapped by a so-called enemy.

The humans seem to be less relevant in the painting, since the instruments are handled by invisible players (even if present in other works of Octavian Florescu, headless as they are, the bodies lack any facial features); it's the instruments themselves that are performing. They draw the audience's attention through their acoustic properties corresponding to each type's features; along with the scores, they become the focus point of the painting. The depiction of the instruments is an iconic one so as the viewer can easily spot the referential and differential features of each instrument.

This way, the receivers of the painting witness a transfer of abilities and roles from the protagonists of the operatic work to the instruments in the pictorial work. Thanks to the artist's craftsmanship, the unconventional, free and refined shapes come to life, resulting in some vibrating hues and / or animated music.

Musical Idiom and Rhetoric

According to the score, the Overture to *The Magic Flute* occasions a 'parade' of musical instruments in a precise order: *the winds* - flute I, flute II, oboe, clarinet and bassoon -, *the brass section* – bugle and trumpet -, *the percussion section* – timpani and trombones (alto, tenor and basso) -, and *the strings* - violins, viola, violoncellos and bass.

For the flutes – by definition, instruments which, played by blowing, produce very bright and joyful notes - the score (*Fig. 4*) displays an array of high-pitched tones mostly grouped in chords throughout a range of two or more octaves, in accordance with the usual register of the instrument. Next, there comes the clarinets, with consonant notes brought together by amazingly long ligatures, in the B major scale; the bassoons score enciphers harmonies of high four-or-more simultaneous notes, matching in resonance the part played by the other wind instruments.

Even an amateur could easily figure out in the viola score – thanks to the variety of notes and the complexity of chords – a so-called 'chromatic scale', involuntarily resonating with the pictorial idiom, to only mention the other focus point of our paper.

By means of its specific timber, the cello produces sounds with impressive resonance for the ear, the score revealing predominantly high notes – partly played staccato[6], loud and / or increasing tones, and often slow tempos marked by notations such as "adagio".

The apparently dissonant sounds played by the trombone basso are symbolically rendered as longer or shorter notes whose intensity occasionally reaches mezzo-forte values; with timpani, the score recommends successive adagio and allegro tempos, while with oboe, solo interludes alternate with passages to be played with the orchestra.

[6] Notes are cut short, according to *The Concise Oxford Dictionary of Music* by Michael Kennedy and Joyce Bourne Kennedy, Oxford University Press, 2007.

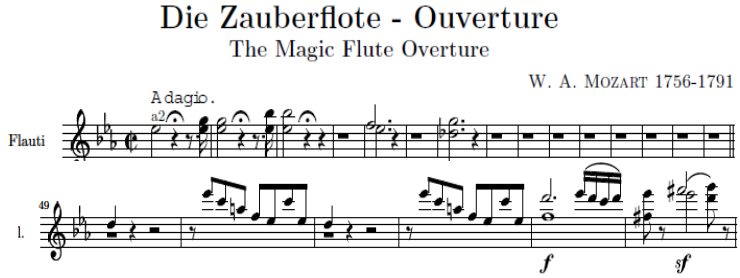


Fig. 4

Sound-Image Interface – Resonant Sounds & (Visual) Images

We find this approach to the pictorial work once more fair and satisfying since music, musical instruments and scores represent, in Octavian Florescu's creation, a recurrent motif to be noted either in titles and subject (i.e. *Bridge of Sound*, *Concert of Creation*, *Harmony*, *Music*, *Night Jazz*, *Solo*, *Sound of Lake Louise*, *The Concert of Dimensions*, *The Conductor*, *The Power of Sound*, *The Rhapsody of Four Seasons*, *The Song of Colours*, *The Sound of Violin*, *Waves of Music*, *Vibration of Desert*, etc.) or in composition (*Dance of Fantasy*, *Dance of Fire*, *Drop of Life*, *Eco-Art*, *Energy*, *In the Fourth Dimension*, *Parallel Universes*, *The Divine Hand*, *The Opportunity*, *The Soul Projection*, *Together*, *Water for Life*, to mentioned just a few titles).

The flames, the shrivelled music scroll (making the background for the painting and uncovering some playing magic flute), the violins, cellos, or brass instruments as well as the tones of blue and orange are leitmotifs identifiable in most of the painter's works.

Argumentative Painting

To establish further connections between the two pieces of music and painting, we could try to ponder their impact on the listener and on the viewer. Will the painting have the same relevance to the receiver as the convincing operatic work does or will it all depend on how well-argued the painting is? However trustworthy or misleading, the persuasive power of the visual image rests on good argumentation; applying Stephen Toulmin's scheme[7] to our analysis, the elements of the pictorial argument would consist of:

- ***Claim***: *enchanted* within the title syntagm, meaning "changed by magic so that it has special powers" (to answer the plot of the operatic work), but at the same time "liable to positively impress" (the audience);

- ***Premise***: the lively-coloured figurative shapes and icons of musical instruments, whose function is to send back to the referee (i.e. the instruments, the real objects producing fine and enchanting sounds);

[7] Stephen Toulmin, *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

- ***Warrant*** – the bright colours that fill or outline forms, colours that usually suggest strong emotions or passions unleashed, promising unusual states of heart and mind as if in a magic / as if enchanted;

- ***Rebuttal*** – this state of euphoria and absent-mindedness might be no longer available since – through the remote high buildings of the present-day metropolis (large, crowded, bleak and noisy) – the proper context to encourage such elevated manifestations (often played in the open, as the canvas suggests and as Mozart himself used to organise during his life) and to produce so spiritual satisfaction is menaced; in other words, music could not enchant the audience in disregard of any other context (social, cultural, economic ...)

- At the same time, to supply the image with further connotations, this classical (that is 'old' and 'valuable')-modern contrast could be re-equilibrated through fine music; this could stay for the ***backing***, an optional element in the structure of arguments meant to provide more support for the above-mentioned warrant.

Despite any truth value the premise and the conclusion might entail, despite any strategy and way of reasoning we might cope with, the argumentation in pictorial works differs from and breaks the specific rules of the usual verbal argumentation; either valid or invalid, such an argument will involve more than a mere analysis of themes and motifs (for representational art), of language and syntax, of style and perspective; the pictorial image is / should be meant to convince anyway, to convey emotions and feelings, to address less to minds and more to souls.

Rhetorical Means of Expression in Painting

So, in order to persuade, the pictorial work stresses less on logos, but more on ethos (hinting at the reliability of the Austrian composer) and on pathos (appealing to the emotional needs and sensibilities in the audience). An image has characteristic rhetorical means at its disposal, some of them unspecific to verbal texts, other ones common to both languages. Among the artistic and rhetorical devices to be identified in the painting (*Fig. 1*), there could be enumerated the following:

- Special three-dimensional effects attained by means of overlapping plans (see the upper side of the painting); the flames engulf everything turning to ashes the outer part of the visible world, excepting for the flute. The effects of the burning fire may be counterbalanced (see the foreground) by the magic the musical instruments cast;

- The personified bouncing and twisting instruments dissipate and mingle with the music stands;

- The same (vivid) nuances and hues are preferred for both instruments and flames to enhance the kinaesthetic effects;

- Layers of gloomy blues in the background suggest the climactic and depressing psychological moments of the story;

- The dark-grey remote upright buildings in the middle-ground are meant to remind the viewer about the strange and disturbing side-effects / monsters of

civilisation as a symbol of noise, agglomeration, excitement, misery, etc. that art – nowadays protagonist –, just like the former heroes, must face and fight against;

- The whole pictorial image could be seen as an allegory in which musical instruments represent love of life and art against flames standing for rage and anger, and against darkness – a metaphor for the evil and irrational.

Conclusions

Three main conclusions are to be drawn from the above analysis: firstly, even if operating with different idioms and apart from their dealing with the same theme, both operatic work and painting share the same concern with beauty and harmony / harmonies. Secondly, the effective relationships the two forms of art establish are better underlined if perceived as inexhaustible sense-possessors and eventually sense-processors. Finally, the canvas contributes once more to the increase of the public appetite for Mozart's opera, for Mozart singers and instrumentalists, and definitely for fine arts.

List of Illustrations

Fig. no. 1 – Florescu, Octavian, *Enchanted Flute*, Art Gallery Octavian Florescu, http://florescugallery.com

Fig. no. 2 – Surber, Lucinda, colour photography of the scene featuring the Temple Priests in 'The Kingdom of the Sun', the West Bay's Opera performance of Mozart's *The Magic Flute*, http://solar-center.standford.edu/art/music.html

Fig. no. 3 – Valparaiso University, Music and Theatre Departments, Poster for the 2008-2009 Theatre Season of Mozart's *The Magic Flute*, John Steven Paul – Director and Dennis Friesen-Carper – Musical Director, http://www.valpo.edu/theatre/current/flute.php

Fig. no. 4 – The Magic Flute Sheet Music, http://www.sheetmusic.com/title/Overture-to-the-Magic-Flute/2466838

Bibliography

Chailley, Jacques, *The Magic Flute Unveiled*, Inner Traditions International, Inc., 1992

Chilvers, Ian, *Oxford Concise Dictionary of Art & Artists*, Oxford, Oxford University Press, 1996

Kennedy, Michael, Kennedy, Joyce Bourne, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2007

Longman Dictionary of Contemporary English CD-ROM, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2005

Seifert, Stephen W. (Executive Director Opera Colorado), *The Origins, Meanings, Rituals, and Values of 'The Magic Flute',* www.dogstar.dantimax.dk/magflute/flutetxt.html

Toulmin, Stephen E., *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Cătălina Bălinişteanu
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău

Modern Reinterpretation of the Myth in *Leda and the Swan*

Abstract
Leda and the Swan is a violent, sexually explicit poem, which comprises vigorous rhythm, Petrarchan rhyme scheme, direct language, and allusions to mystical ideas about the universe, about the relationship of the human with the Divine, and about the cycles of history. Yeats wants to underline the fact that a single event is to be understood as part of a larger scheme; the result of the god's assault on Leda is the birth of Helen of Troy, which led to the destruction of Ancient Greek civilization, and the beginning of the modern era. It has also been suggested that the poem, which was first written (and later revised in this present form) during the Irish Civil War of 1922–1923, is intended to draw attention to the violence from Yeats' homeland during that time. In our paper we try to approach the interpretation of the poem from different perspectives: we'll try to establish whether Yeats was influenced by his own life, in which case he put all his frustration towards Maud Gonne into words or whether the poem was about power, about politics.
Key-words: violence, domination, sexual impulses, old order vs. modern history.

The title of the poem separates the reader familiar with the myth from the reader interested in poetry in general, because it is the only reference to the characters that are the subject of the poem. Throughout the whole poem, the author never mentions the name of the characters involved, and even the title alludes to the name of Zeus, therefore the experienced reader is expected to understand the incarnation of the most powerful god in the form of the swan.

In a further analysis we must first focus on the basis of the poem, the ancient myth. In Greek Mythology, Zeus disguises himself as a swan in order to lure the pure and violently rapes Leda.[1]

[1] Leda is the daughter of king Thestius; the beautiful girl caught Zeus' attention after she married the Spartan Tyndareus. She resisted the god's advances, so he seduced her in form of a swan. Leda gave birth by laying eggs to four children: the twin girls Clytemnestra and Helen and the twin boys Castor and Pollux. Helen, famous for her beauty, later married Menelaus, but soon fell in love with Paris and the couple found refuge in Troy. Menelaus' attempts to get back his wife are in fact the Trojan War. Under the command of Menelaus' brother, Agammemnon (Clytemnestra's husband), the Greeks besieged Troy for nine years and the city finally fell. On Agammemnon's return home to Mycenae, he was murdered by his wife. After the Trojan War, the ancient Greek civilization was brought to an end. http://en.wikipedia.org/wiki/Leda_and_the_Swan

The swan is a recurrent symbol in Yeats' poems, his work abounds in a variety of monster and bird imagery, from eagles to parrots, each of these figures (either idealized and beautiful, or horrible and violent) embody complex abstract concepts. The terrifying beasts evoke the Christian concepts of evil and darkness, whereas the swan is for Yeats a sign of mystery and passion. In Greek mythology Zeus takes other shapes in order to seduce women; he turns into a bull to approach princess Europa; these transformations emphasize Zeus' animalic side (the id), which help him seduce women through rape, manipulation, domination, etc. The swan is both mysterious as the divine power it represents and passionate, but in a brutal and violent way. But the image of the regal bird is far from the flawless ideal with which the ordinary people are used to.

In spite of the representing the idealised nature, Yeats' poem depicts the binary opposition of beauty (of a bird like the swan) and evil (of a god that used his strength upon the helpless Leda) and emphasizes the misuse of power. The binary opposition contrasts the physical beauty of the swan that normally underlines its delicacy and frailty with its physical strength with which it forces itself upon the female prey, reiterating the description of the raw relationships between male and female. The swan's physical attributes point out the fact that this bird is a huge one and unlike the other birds it has external genitals[2], therefore the swan becomes the perfect animal for such a horrible crime like the one performed by Zeus on Leda. The bird, representing a divine power, initiates the destructive consequences of the Trojan War and massive devastation described in the final lines of the poem. Yeats' reinterpretation of the Greek myth highlights the importance of fate and at the same time by depicting a well-known symbol as being brutal and terrifying rather than beautiful and idyllic, he manipulates the literary conventions and adds modernist features to the poem.

Leda and the Swan has always been considered a masterful poem from a technical perspective due to the traditional form of the sonnet combined with the radical, modernist style (the poem is written in a traditional form using a traditional rhyme scheme, yet the subject is unusual for the sonnet, which praises the idyllic form of love; rape is opposed to the idealised love stories). The structure of the poem resembles a Petrarchan sonnet, so Yeats resorts to the Italian form of the sonnet not the English one developed by Shakespeare, thus the poem is divided into an octave and a sestet. There is a clear separation between the first eight lines (where Leda gives her account on the rape) and the final six (which present the consequences of this horrid act both for the whole world- the Trojan war- and for Leda herself); this clear separation is created by the ninth line which indicates the ending of the sexual intercourse, thus Yeats is forced to subtle continue with a new theme. In a typical Shakespearean sonnet only the last two lines indicate the resolution of the action, but in *Leda and the Swan* the emotional tension is resolved in six lines, Yeats' forceful, sharp language pushes the reader to the point where he can understand the poem through the powerful sexual images without giving specific directions to the meaning of the myth.

---

[2] James V. Briskie, and Robert Montgomerie, *Sexual selection and intromittent organ of birds*, in *Journal of Avian Biology 28*, Copenhague, March 1997, pp. 73-86.

While the organization of the poem indicates how the rape progresses, the structure of poem controls the dynamics of this act. The first four lines reflect the assault, whereas the next quatrain presents Leda's emotions. The first three lines of the sextet indicate the ejaculation scene, and the caesura from line 11 marks the dramatic moment of the silence after the rape. The last three lines of the poem indicate the fact that the rape has become a memory in the general consciousness and it also implies the consequences and meanings of this act.

The paradox of the structure of the poem continues through the rhyme scheme (ABAB CDCD EFG EFG), Yeats uses this traditional rhyme as one of his advantages in manipulating the stylistic devices in order to reinforce the powerful images of the myth. This rhyme is somehow imperfect in four lines: *push* with *rush* and *up* with *drop* [3]. Again we observe an oppositional element, which contrasts Yeats, as one of the last Romantics, to Yeats, the Modernist. The twist in the rhyme of the poem helps Yeats catch/maintain the reader's attention, avoiding his losing of interest while reading a poem resembling a song whose perfect, melodic rhyme might bore everyone.

Both Nancy Hargrove[4] and Douglas Archibald[5] note that the intensity and violence of the rape are submitted to the narrow limits of the sonnet, a poetic form tightly controlled and heavily structured. Besides that, the briefness of a sonnet ensures the briefness and rapidity of the rape as well. The intensity of the act is mastered by Yeats through other technical devices such as alliteration ("brute blood"-line 12) or iambic pentameter, which emphasizes the rhythmic movement in the poem. Nancy Hargrove indicates the fact that the meter *"imitates the gasping and throbbing pulsations of the rape by its irregularity, its sudden sharp caesuras, its sentences spilling over from line to line, its dramatic broken lines in the sestet, its piling of stressed syllables"*[6].

The general contrast of the poem begins with the analysis of the language, which transits from an aggressive tone to a more passive ambiguity. The poem starts with direct language *A sudden blow: the great wings beating still/ above the staggering girl* (lines 1-2), that indicates the phallic invasion of the female body and at the same time the power that this immaculate swan must have had. This phrase, being so powerful due to the fact that it is so simple and not a complete sentence, together with the following break underlines the explosive violence of the rape. We remark the initial interruption of the line after *a sudden blow* and again later in poem in the third stanza with *a shudder in the loins*, these two interruptions marking the beginning, respectively the ending of the sexual intercourse.

This vivid imagery of an intimate moment introduces the reader into the action of the poem; line 1 goes on with the swan flying above the girl with its wings beating, strong words such as *beating* are used to depict the force of both the rhythm of the bird's wings, and that of this woman's heart. The girl's state of mind is further

---

[3] Nancy Hargrove, *Esthetic Distance in Yeats's "Leda and the Swan"*, The Arizona Quarterly 39, 1983, p. 244.

[4] *Ibidem*, p. 242.

[5] Douglas Archibald, *Yeats*, Syracuse, Syracuse UP, 1983, p. 196.

[6] Nancy Hargrove, *Esthetic ..., op. cit*., p. 243.

described in line 2, where she 'staggers' under the assault, under the aggressor's body. This is somewhat diminished in intensity with the caressing of her thighs (*her thighs caressed*), but this sensuous move is annulled by the bizarre image of swan's webbed feet from line 3 (*dark webs*) and its grotesque gesture of holding Leda's nape in its bill, emphasized by the adjective *helpless* (referring to the girl) from line 4.

The two quatrains of the octave develop the aggressive intensity of swan's action and the vague passivity of the girl, therefore we continue our analysis by drawing the inherent opposition between the two subjects of the poem. The swan is never referred directly as a swan, but its presence is rendered through images common to this bird: *dark webs, great wings, his bill*. In fact the poem is full of examples of synecdoche, where a part of the bird is used to represent the whole. The phrase *feathered glory* is probably a metaphor to describe the association of the swan with the divine and with the gods. The male's behaviour is revealed by another synecdoche (*brute blood*), which together with the past participle *mastered* emphasizes Leda's total submission to Zeus. The god's brutality turns soon into indifference as the next synecdoche reveals this in the last line of the poem (*indifferent beak*). The beak is personified as being able of sharing human emotion. The general atmosphere of the poem renders the fast moves of the swan and its vivid and single-minded focus to satisfy its needs and desires, so despite being a god, the author prefers to underline the swan's instinctual and animal nature.

The opposition between the human and the divine is again suggested by Leda's depiction in concrete, but somehow general terms. Leda is just a simple "girl" caught up in the bill of a huge bird and Yeats' language implies *her thighs*, *her nape*, *her helpless breast*, *her loosening thighs*, so instead of having a mysterious and seductive woman, we are presented a female in her whole nudity and her encounter with the divine and mystical experience, this encounter resulting into a violent sexual experience. We see her crushed, pinned against the bird and the repetition of the word *breast* in line 4 shows the fact that the two characters are joined together unwillingly. Leda's *breast* is personified as *helpless* whereas the swan is strong enough to 'hold' her *upon his breast*. Further again Leda's fingers are personified as *terrified* in line 5 as a prediction of what is about to be described in line 9 (*a shudder in the loins engenders…*); this image of loins or thighs shuddering provides the consequences of the sexual intercourse.

The opposition between the swan and Leda continues with the analysis of the verbs used in the poem: Nancy Hargrove[7] remarks the juxtaposition between active and passive verbs, so active verbs such as *holds*, *engenders* belong to the swan while passive verb forms such as *caressed*, *caught*, *mastered* belong to Leda. Further Nancy Hargrove points out the use of tenses: the verbs are present tense through the first quatrains and the first part of the sestet (*holds*, *push*, *feel*, *engenders*). They then shift to past tense in the last part of the sestet (*caught, mastered, did*). In fact Hargrove wants to emphasize the fact that the present tense verbs imply an intense and immediate action while the ones in the past tense show the distance of the reader (and as of the aggressor, too) from this event.

[7] Nancy Hargrove, *Esthetic …, op. cit*., p. 241.

A closer look to the poem shows the presence of ambiguity: the concrete terms (wings, bill, beak for the swan and fingers, nape, thighs for Leda) are combined with the abstract ones (*feathered glory*, *vague fingers*, *white rush*) and this reveals the god as a physical creature (the swan) engaged in a physical act (the rape). But this ambiguity does not diminish the intensity of the conflict within the poem. The absence of different possessive pronouns and adjectives and the unusual use of some adjectives heighten the ambiguous tone. Shaw notes[8] the absence of any qualifier for *"body"*, which makes the reader wonder whose body Yeats refers to. It suggests linguistically the lack of a specific identity and it seems to dehumanize both characters, transforming the whole action of the poem into a mere joining of bodies without faces or feelings.

The ambiguities in *Leda and the Swan* reflect a confrontation of both real and imagined events, of both physical and intellectual elements. The above-mentioned oppositions along with the series of conflicts, that they imply, find their representations in Yeats' personal life. The violent rape from the text reveals Yeats' attempt to reconcile with his inner conflicts and his desire to solve his frustrations. The key of interpreting Yeats' later poems seems to be Maud Gonne[9]. Many critics (Geoffrey Thurley[10], Bernard Levine[11]) identify Maud as a recurring element in Yeats' poems and find representations of Maud in Helen of Troy, for whom many mythological heroes lost their heads and fought for an idyllic ideal. Still Yeats seemed not to be able to overcome his sexual desires and needs, therefore his sexual longing finds its reflection in poems where women were either treated like harlots or romanticized as virgin and untouchable[12]. Like most of Yeats' later poems, *Leda and the Swan*, too confines with themes such as sex and death out of his disappointment that he cannot live up to Maud's spiritual standards or out of his frustrations that Maud does not want to give in to his sensuous desires[13]. Although

---

8 Priscilla Washburn Shaw, *"Leda and the Swan" as Model. William Butler Yeats*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1986, p. 37.

9 Maud Gonne was a militant Irish nationalist with whom Yeats was deeply in love, and who appeared as a tortured image in most of his poems. She dedicated herself completely to Ireland and expected the same type of nationalistic dedication from Yeats. Maud Gonne loved Yeats in a platonic sense; Yeats desired a more passionate love. Both Yeats and Maud Gonne considered themselves mystics. Maud desired a "pure" spiritual life and felt that type of life excluded physical contact/sexual intercourse with Yeats. W.B. Yeats seemed to like her beliefs, but was unable to live up to her idealized standards. Under these conditions, Yeats and Maud Gonne entered into a 'spiritual' marriage.

10 *Leda and the Swan* is considered another "Maud/Helen" poem by Geoffrey, Thurley in *The Turbulent Dream: Passion and Politics in the Poetry of W.B. Yeats*, St. Lucia, U of Queensland P, 1983, p. 165.

11 Bernard Levine, *The Dissolving Image: The Spiritual-Esthetic. Development of W.B. Yeats*, Detroit, Wayne State UP, 1970, p. 125-126.

12 Like other writers (from the end) of the 19th century, Yeats seems to succumb to the Victorian female typology: Virgin Mary-like woman vs. whore-like woman.

13 "Because his relationship with Maud Gonne remained unconsummated," Yeats' "imagination fastened quite decidedly in his later years on the themes of sex and death" as Bernard Levine asserts in *The Dissolving Image: The Spiritual-Esthetic. Development*

Yeats tried to suppress his frustrations and needs, he probably failed and out of this failure resulted feelings of resentment or repression of Maud's image. In the end this resentment gained violent tendencies, therefore the rape scene from *Leda and the Swan* was enabled by the sublimation of Yeats' sexual impulses.

The above-mentioned textual ambiguities may also refer to Yeats' inner conflicts. The author was known to be an idealistic Romantic, thus regarding Maud Gonne he never stopped hoping that someday she would comply with his sexual desires. He believed that his continuous passion and the assiduity of his wooing would convince her to change her mind. An example of his hope is present in the poem through the factual union between the two subjects in the poem. Another example is the fact that the tone of the poem changes throughout the text from aggression to passivity, thus Leda is not simply raped, Yeats does not offer a voyeuristic description, but we can still sense her emotions; in the end the author tries to diminish the physical violence through the latter implications of this sexual intercourse. Yeats' hopes are directly indicated in the phrase *loosening thighs*, which suggests Leda's apparent consent. It also reflects the male's fantasy that the woman might agree to a sexual act, if not willingly, as a passive participant.

Critics go on with the interpretation of this poem and indicate that Yeats suggested that the consequences of this rape bring forth a new era and civilization. It is as if any radical transformation in history had a violent and horrid beginning. This main idea was taken into consideration by Yeats even from the first version of the poem published in 1924, whose title was *The Annunciation*. In Christian accounts, the Annunciation represents the Archangel Gabriel's announcement given to Virgin Mary that she would have a child by the Holy Spirit. Later the Holy Spirit in the form of a bird (this time a dove) hovers above Mary and fulfils the angel's prediction; the result of this union was Jesus Christ, whose life determined the end of the old era and the beginning of a new one. With this poem, Yeats practically parallels the union between the Holy Spirit with Virgin Mary to the union between god Zeus with the mortal Leda, but the direct consequence of the union between the divine force and the human is the destruction of the new order and offers the premises for the modern era (The children resulted from the union between Zeus and Leda are involved in the decline of Greek civilization). Virgin Mary's and Leda's children changed radically the whole world and the exact moment of their conception is a pivotal moment for the whole universe. Yeats believed that a declining civilization can be 'rescued' only with the help of a supernatural power, thus the union between the human and the divine.

Another interpretation of this poem implies a subtle example of Irish nationalism. It is well known Yeats' engagement in the political situation of his homeland. When Yeats wrote *Leda and the Swan* Ireland was caught in a bloody civil war that was a result of the old feud between the English and the Irish, and between the Catholic south and the Protestant north. Indeed we do not have direct reference to the situation from Ireland at that time, but the images of violence, of chaos, of disorder and of conflict underline the brutal oppression of the Irish by the English forces, and the negative impact of Britain Irish politics, social life and civilization.

of W.B. Yeats, Detroit, Wayne State UP, 1970, p. 126.

Bibliography

Archibald, Douglas, *Yeats*, Syracuse, Syracuse UP, 1983

Briskie, V. James and Robert Montgomerie, "Sexual selection and intromittent organ of birds", in *Journal of Avian Biology 28*, Copenhague, March 1997, pp. 73-86.

Hargrove, Nancy, *Esthetic Distance in Yeats's "Leda and the Swan"*, The Arizona Quarterly 39, 1983

Holstad. C. Scott, "Yeats's «Leda and the Swan»": Psycho-Sexual Therapy in Action*"* in *Distant Visions, Again and Again*, California State University Press, Long Beach, 1994

Levine, Bernard, *The Dissolving Image: The Spiritual-Esthetic. Development of W.B. Yeats*, Detroit, Wayne State UP, 1970

Shaw, Priscilla Washburn, *"Leda and the Swan" as Model. William Butler Yeats*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1986

Thurley, Geoffrey, *The Turbulent Dream: Passion and Politics in the Poetry of W.B. Yeats*, St. Lucia, U of Queensland P, 1983

http://en.wikipedia.org/wiki/Leda_and_the_Swan.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Ioana Boghian
Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacau

Changing Relationships through Ownership in A. Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*

Abstract
The object of the house serves as a central point around which relationships evolve in A. Brontë's novel *The Tenant of Wildfell Hall*. The current paper aims at analyzing the way in which relationships between Victorian men and women changed through ownership of a house, and whether these relationships changed in their depth or only at the surface.
Key-words: ownership, owner, house, space, relationship.

I. Introduction

According to Laura Fenton (2005: 190), in hierarchical relationships one is defined by what one is not: a master is not a slave, and a slave is not a master; in relationships based on an equality of interests, desires and capacities, one is defined by what one is and by what one does. From this perspective, ideal marriage is one characterized by equality and solidarity. But this is not the case with most Victorian marriages. Taking into consideration the criteria of social power converted into a type of "domestic power" (power exercised within the home but based on socially recognized values such as money, influence), we consider that relationships among subjects within a Victorian house can be separated into two major categories:

- symmetrical relationships: these types of relationships relate individuals situated on the same social position and having the same financial status; they can be either rich owners of estates, or dependands (wives, servants, children, pets); these relationships establish themselves between masters, or between servants, or between children, although we should mention the fact that the sense of equality is never fully achieved; nevertheless, compared to asymmetrical relationships, the subjects interact from very similar positions;
- asymmetrical relationships relate individuals located on different social and financial levels, also including the discrepancy between domestic roles; these are relationships established between, for example master-servant, husband-wife, parent-child.

Inequality is considered by Dijk (1994: 22-4) to be the basis of any type of discrimination and, implicitly, of any asymmetrical relationships; according to him, the main features of inequality are the following:

- inequality is the structural result of historical processes of social, political, cultural group dominance;

- group dominance is a form of social power (the exercise of illegitimate or unacceptable group control of dominant group X over dominated group Y – we consider that the dominant group X refers to the Victorian powerful men who, by means of their power, exercise control over the dominated group Y: women, servants, children);
- thus, dominance and inequality have moral implications: they are found to be "wrong" at least by the dominated group;
- this, in turn, means that dominance needs continuous legitimation, which is usually discursive and communicative (and we may assume that such legitimating discourse and communication are highly ideological);
- on a micro-level, dominance is reproduced by actions of members of X that (partly) control – limit the freedom of – members of Y (for example, in *The Tenant of Wildfell Hall*, when Arthur Huntingdon finds out about Helent's intention of running from Grassdale Manor, he confiscates all her money and destroys all her objects that could have helped her in obtaining money for such an attempt);
- the dominant group X is able to control the dominated group Y because of its material or immaterial power resources, such as wealth, status, work, education, or knowledge (Victorian novels depict a reality where men are, most of the times, the only possessors of education, wealth and high status);
- group X will ensure that group Y will have no or less access to such resources: this is the core of the concept of inequality (a god example for this is the fact that once a Victorian woman married, her entire fortune passed to her husband);
- group dominance may involve control of actions and control of minds (modern – more or less democratic – forms of dominance are usually mental, operating by manipulation or persuasion);
- discourse and communication are the main channels for this mental control, that is, "for the production of social cognitions"; the dominant group will ensure that it maintains privileged access to, and control over the "means of this kind of symbolic reproduction" (a good example for this may be provided by the so many Victorian magazines which abounded in advices given to women, advices which urged women be humble, subdued and quiet);
- dominance patterns also exist within dominant groups themselves (Victorian powerful men had a hierarchy of their own, a hierarchy based particularly on their yearly income);
- the dominant elite groups control the means of symbolic reproduction in order to control the reproduction of their own elite-power (for example, Dombey's nurturing of little Paul with the purpose of "perpetuating the firm") and to persuade the whole dominant group to maintain its dominant position vis-à-vis dominated groups (to avoid solidarity between dominated groups). Discourse and communication are thus crucially involved in the reproduction of this kind of elite power.

As we shall see from the following analyses, both symmetrical and asymmetrical relationships are caught in a continuous dynamic process of negotiation in which those who detain power try to exert and maintain their control, while those subjected to the effects of power exerted by the powerful struggle either to escape these effects of power and to gain power themselves, or at least to diminish the impact that power exerted by others has on their life.

II. Symmetrical relationships

Symmetrical relationships within Victorian houses are rarely depicted by 19th-century writers. We should mention the fact that they are never established among men and women. There are, at least two examples worth mentioning here.

In *Jane Eyre*, the protagonist, after finding out who owns Thornfield Hall, is happy to find that she speaks on equal terms with Mrs Fairfax: "The enigma then was explained: this affable and kind little widow was no great dame; but a dependant like myself. […] The equality between her and me was real; not the mere result of condescension on her part: so much the better – my position was all the freer" (*JE*, p. 87). After being bullied even by the servants at Gateshead Hall, where she had been considered less than a servant, for she did 'nothing for her keep' (*JE*, p. 7), she is now considering her relationship with Mrs Fairfax in terms of equality: and this is what matters most for Jane, although their position in the house is that of 'dependants'. This first example illustrates a symmetrical relationship between a housekeeper and a governess; Mrs Fairfax and Jane are both dependants, but Jane perceives this not necessarily as an oppression, but as a step towards freedom.

Similarly, although Florence and Paul share different positions in Dombey's eyes (as a master and father), their relationship to each other unfolds in symmetrical harmony. Although Paul is a son, and Florence is a daughter, they are both "sacrificed to Mammon, not to God" (Rainsford 1997: 128) and to everything else that the house means for Dombey. From the very pages we see that Paul and Dombey are each in their own little, separate worlds: "Dombey, exulting in the long-looked-for event, jingled and jingled the heavy gold watch-chain that depended form below his trim blue coat, whereof the buttons sparkled phosphorescently in the feeble rays of the distant fire. Son with his little fists curled up and clenched, seemed, in his feeble way, to be squaring at existence for having come upon him so unexpectedly" (*DS*, p. 6). In a similar way, Florence perceives her father as reduced to his material accessories: "the child glanced keenly at the blue coat and stiff white cravat, which, with a pair of creaking boots and a very loud ticking watch, embodied her idea of a father" (p. 7).

As Florence's equal, Paul will upset Dombey by asking him what money is, and after Paul's death, Florence will feel as lonely as before his birth; as a result of Dombey's cold nature, Paul and Florence realize that they only have each other. Their thoughts dwell on each other and while away at school, Paul calls out to Florence to come and take him home; for him 'home is Florence and Florence is home': "Oh Floy, take me home, and never leave me!" (*DS*, p. 192). In a similar way, 'home is Paul and Paul is home' for Florence; before his birth, the house had been empty for her, and so it is again after Paul's death: 'Was Florence so alone in the bleak world that nothing else remained to her? Nothing. Stricken motherless and

brotherless at once – for in the loss of little Paul, that first and greatest loss fell heavily upon her – this way the only help she had" (*DS*, p. 230).

III. Asymmetrical relationships

The first thing that we find out about Rochester is through the mouth of Mrs Fairfax: he is "the owner of Thornfield Hall" (*JE*, p. 86) and "he has a gentleman's taste and habits, and he expects to have things managed in conformity to them" (p. 90). All owners and masters of houses – as we shall see – are depicted as expecting to have things managed according to their own orders. The most frequently occurring modal verbs with the discourse of the master are 'will' and 'must': 'owners *will*… and the other *must* do…'. The polite use of 'would' does not in fact diminish at all the implied meaning of command: "Mr Rochester would be glad if you and your pupil would take tea with him in the drawing-room" (p. 104) and the "Let Miss Eyre be seated" invitation spoken as if to the air softens in no way the mood. Rochester will later check her skills according to the conventional requirements a woman (and a governess) was supposed to fulfill, and although he acknowledges his tone of command – "Go into the library – I mean, if you please. – (Excuse my tone of command; I am used to say, 'Do this,' and it is done: I cannot alter my customary habits for one new inmate.) – Go, then, into the library; take a candle with you; leave the door open; sit down to the piano, and play a tune" (p. 108) – he still behaves as a master, the ultimate proof of which will be shown in the way in which he proposes to Jane to become his mistress, after the truth about Bertha has been found out. At another point he ridiculously demands Jane to speak about herself (an unusual curiosity for a master), after calling for her, of course, in the same demanding tone of politeness: " 'I am disposed to be gregarious and demonstrative tonight', he repeated, 'and that is why I sent for you […] It would please me to draw you out – to learn more of you – therefore speak' […] 'Speak,' he urged" (p. 116). Even the explanation which he gives for his alleged superiority is childishly ridiculous and discriminatory, since women did not have access to so many experiences as men at the time: "'I claim only such superiority as must result from twenty years' difference in age and a century's advance of experience" (p 116). Jane's answer comes accordingly:

> "I don't think, sir, you have a right to command me, merely because you are older than I, or because you have seen more of the world than I have; your claim to superiority depends on the use you have made of your time and experience" (p. 117).

Another beautifully constructed discourse of the master, together with Jane fending away each word, is the fragment in which Rochester asks Jane to be his mistress:

> " 'Jane, you understand what I want of you? Just this promise – 'I will be yours, Mr Rochester.' '
> 'Mr Rochester, I will *not* be yours.' " (p. 279).

The discourse of the master is visible even in the way in which he urges her to address him: 'Mr Rochester'; a question in a similar tone and mood comes suggesting the same (un)consciously demanding manner: "Then you will not yield?" this sends us back to the first description of Rochester, made by Mrs Fairfax, presenting him as a gentleman who expects to have things done according to his wish.

In *The Tenant of Wildfell Hall*, the discourse of the master appears with both Arthur Huntingdon and Gilbert. But with Arthur, the implications are of a more violent and direct way of giving commands: " 'You may go,' said he, 'if you've done. I don't want you.' I rose and withdrew to the next room" (*TWH*, p. 166). It seems that houses and women played the same role – that of objects – to be desired/'wanted' and then used according to one's own purposes. Arthur's 'hobby' seems to be that of exhibiting not only his house to his friends, but also his wife, as an extension, an outbuilding of the house, part of his property. There are three major duties that a husband expects of his wife to fulfill (except the tasks of taking care of the children):

- a wife should dress herself accordingly to her status – or rather according to the status of her husband – so that her expensive clothes and jewelry may suggest the social status and financial power of her husband:

  "He seemed bent upon displaying me to his friends and acquaintances in particular, and the public in general, on every possible occasion and to the greatest possible advantage. It was something to feel that he considered me a worthy object of pride; but I paid dear for the gratification […] I must sparkle in costly jewels and deck myself out like a painted butterfly" (*TWH*, p. 170);

- a wife should prove that she knows how to be a good hostess by exhibiting the etiquette of the high society while calmly, pleasantly and faultlessly presiding over social gatherings:

  "in the second place, I was continually straining to satisfy his sanguine expectations and do honour to his choice, by my general conduct and deportment, and fearing to disappoint him by some awkward misdemeanour, or some trait of inexperienced ignorance about the customs of society, especially when I acted the part of hostess which I was not unfrequently called upon to do" (*TWH*, p. 170);

- a wife should always exhibit a quite, submissive but also fresh, tireless spirit:

  "I was wearied of the throng and bustle, the restless hurry and ceaseless change of a life so alien to all my previous habits. At last, he suddenly discovered that the London air did not agree with me, and I was languishing for my country home and must immediately return to Grassdale" (*TWH*, p. 171).

The requirements here are very similar to those expected by Dombey to be fulfilled by Edith.

Asymmetrical relationships are established not only between husbands and wives, but also between masters and servants. An outstanding example is that of Dombey who, as a true master, imagines that he has even the right to rename his inferiors:

> "So far as I can tell, you seem to be a deserving object. But I must impose one or two conditions on you, before you enter my house in that capacity [of a nurse to Paul]. While you are here, I must stipulate that you are always known as – say as Richards – an ordinary name, and convenient" (*DS*, p. 19).

The discourse here is again – just like in the passage where his reasonings concerning what a joy it was for his wife to be married to him – the discourse of business and transactions. Instead of the need to mention, he 'must stipulate' and instead of a worthy woman, he calls Polly a 'deserving object' (worth investing in); the name of 'Richards' is ordinary and convenient, but so was Toodle. Rainsford (1997: 135) identifies this act of renaming Poly as a "distancing manoeuvre" of Dombey's, similar to that of communicating with Edith through Carker. His renaming the proletarian Polly Toodle 'Richards' to suit the name of his house is both ridiculous and bitter, but it shows the extent to which Dombey protected and maintained appearances.

IV. Changing relationships through ownership

Although Ch. Brontë's novel *Jane Eyre* and A. Brontë's novel *The Tenant of Wildfell Hall* differ in mood, the first one being "angry, aggrieved, clamorous, exhilarated" and the second one being "reasoned, ironic, cautionary, skeptical" (Mathus: 2002)[1], they do have certain fundamental similarities: they both deal with a woman's earning her own living while resisting threats to her personal integrity; both draw in their depiction of male characters on the tradition of the rake and oppose the nineteenth-century myth that it is the duty of women to save dissolute men from themselves; both novels treasure the culture of the mind and imagination, placing a high value on the visual arts and the pleasures offered by literature; and, they both mock at men's infatuated hero-like tenderness and saving spirit by shifting possessions towards women.

The object of the house serves as a central point around which relationships evolve in these two novels, and the subtle mockery addressed at men's apparent superiority has drawn criticism: but what was truth for the Brontë sisters, was an offensive subject for most of the society of the time, put in the worst light possible; therefore, the second editions of these two novels were accompanied by prefaces according to which "both sisters share the view that fictions should not shrink from

[1] Mathus, J., " 'Strong family likeness': *Jane Eyre* and *The Tenant of Wildfell Hall*", in Glen, H. (ed.), *The Cambridge Companion to the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 99-121.

telling the truth however unpalatable it may be" (*apud* Mathus 2002: 101). However, the bitter taste of reality according to which Victorian women did not exert their independence within marriage still remains, being also clearly stated in Anne Brontë's Preface to the second editions of the novels:

> "she who undertakes the cleansing of a careless bachelor's apartment will be liable to more abuse for the dust she raises, than commendation for the clearance she effects. Let it not be imagined, however, that I consider myself competent to reform the errors and abuses of society…" (*TWH*, p. 3).

A clue for this in the novel is that although Helen gives Gilbert her diary asking him not to tell anybody a word of what it contains, Gilbert offers it to Halford on the very next page, telling him that: "I know you would not be satisfied with an abbreviation of the contents and you shall have the whole, save, perhaps, a few passages here and there of merely temporal interest to the writer … " (*TWH*, p. 102). Gilbert's behaviour and attitude is clearly that of the all-knowing master and the 'I know better what is best for you' thinking. But the question is: how could he have known what were the things of "merely temporal interest" and on what grounds did he assume the liberty of deciding what could and could not be known about Helen? The discourse of the master runs subterraneously in Helen and Gilbert's relationship from the very beginning of the novel, until towards the end of the novel when Helen comes into possession of her fortune.

The *Tenant of Wildfell Hall* begins with Gilbert Markham narrating – in the form of letters – about the arrival of a mysterious widow, Mrs. Helen Graham, to a dilapidated nearby house. Gilbert is presented as a master, but he will suffer transformations after reading Helen's diary. In fact, Helen's views on education show the fact that A. Brontë was aware of the prevailing constructions of gender, especially of the way in which "discourses of 'manliness' produce men" (Mathus 2002: 105):

> "You would have us encourage our sons to prove all things by their own experience, while our daughters must not even profit by the experience of others. Now I would have both so to benefit by the experience of others […] As for my son – if I thought he would grow up to be what you call a man of the world – one that has '*seen life*', and glories in his experience, even though he should so far profit by it, as to sober down, at length, into a useful and respectful member of society – I would rather that he died tomorrow!" (*TWH*, p. 27).

This paragraph on education also subtly undermines Gilbert's position: he sees himself as a master, but Helen silently rejects this part of him even while still at the dilapidated and lonely Wildfell. His only response to Helen's opinion about the education of "men of the world" is the peevish response: "you ladies must always have the last word, I suppose!" (p. 27). Challenged by her words, he leaves her by giving her hand a "spiteful squeeze", and calling her his "fair antagonist" (p. 28). He is vexed and annoyed at realizing that Helen thinks less well of him than he does

of himself, but at least he concludes with: "Perhaps, too, I was a little bit spoiled by my mother and sister, and some other ladies of my acquaintance; and yet I was by no means a fop – of that I am fully convinced" (p. 28). In fact, Gilbert was indeed an immature, foppish creature, at least on his first meeting with Helen. The eldest son of a doting mother, Gilbert is used not only to having his own way, but to finding it smooth; Mrs. Markham's speeches about male privileges and her daughter Rose's complaints about Gilbert's precedence provide the seeds for the novel's critique of the indulgence of sons. Gilbert's worthless status as master is even more mocked at: his act of whipping Lawrence is in no way the proper means of treating an allegedly rival in love and the way in which he apologizes to Lawrence shows no qualities of a gentleman, but his idea that for him, a clear conscience depended upon the proper fulfillment of conventional rules: "The truth is … Lawrence … I have not acted quite correctly towards you of late … If you don't choose to grant it … it's no matter – only, I'*ve* done *my* duty – that's all" (p. 319-320). In fact, he apologizes according to his interest and social duty: by doing his duty, he hopes, he will manage to obtain information about Helen, who has left without any notice to him – another disdainful violation of his self-proclaimed masterhood.

A noticeable thing is that Helen passes from the house of her parents, into Grassdale Manor, then to Wildfell Hall, and finally to Stanignley Hall with no help or intervention from Gibert's part. His own sense of a master is denied by Helen from the very beginning: when significantly asked if Wildfell Hall is not a too desolate, lonely and dilapidated place for her, she clearly states her position there: " 'I have effected some little improvement already […] there is a bed of young vegetables in that corner, and here are some snowdrops and primroses already in bloom – and there, too, is a yellow crocus just opening in the sunshine' " (p. 48). As to social and cultural practices, Helen sets her own rules in her own house by a very assertive discourse of the mistress:

> "I dislike an extensive acquaintance; but if I have a few friends, of course I am glad to see them occasionally. No one can be happy in eternal solitude. Therefore, Mr Fergus, if you choose to enter my house as a friend, I will make you welcome; if not, I must confess, I would rather you kept away" (p. 49).

She obviously has the means to support herself and does not need a man only to play the master with her. Once her rules stated, the roles of victim - Gilbert and predator - Helen are established, and Markham starts making himself look "foolish with his puffed-up sense of power and his conception of relationship as antagonism and power struggle"; his passionate outbursts, together with his whipping Lawrence, are occasions for a genial mockery of arrogant immaturity or romantic lovesickness (Mathus, 2002: 107). His devising a strategy of courting Helen reveals even more his lack of power: " 'Let me first establish my position as a friend,' thought I – 'the patron and playfellow of her son […] and then, when I have made myself fairly necessary to her comfort and enjoyment in life (as I believe I can), we'll see what next be effected' " (p. 57). At this point, the reader actually wanders whether Gilbert really loves Helen, or whether he wants her as a kind of

trophy for his injured pride. The way in which he puts his plan into action sounds childish, and submissive, his intrusion at Wildfell Hall must be made on different pretexts and with apologies: "So we talked about painting, poetry, and music, theology, geology and philosophy […] I met her in her walks as often as I could; I came to her house as often as I dared'" (p. 57). Wildfell Hall is a sanctum where one cannot trespass that easily.

As A. Brontë engages with the discourses that construct masculinity, Gilbert occupies a variety of subject positions as: "youthful romanticism, foppishness, sexual jealousy, aggression and violence, sensitive, unthreatening manliness"; he never acts as the idealized antidote to Arthur Huntingdon, but is a means of questioning upon masculine adequacy: what makes a worthwhile, redeemable, 'good enough' man? (Mathus 2002: 108). This question is related to the context of male power and privilege, the situation of men and women in marriage and the issues of domestic abuse, marriage and custody law: for example, adultery was not sufficient grounds for a woman to ask for and get the divorce and fathers were by law the custodial parents of their children at the time. Helen's solution is that of living as a widow, under a false name, making Arthur to sign a waiver of his custodial rights to the child, on his deathbed and in the presence of Rachel. The novel also poses another question concerning the legal and practical inequities that women suffered in marriage: what kind of marriage might be possible for a woman who values her independence and integrity? Helen can thus be seen as constantly negotiating her position as a possible future wife to Gilbert: they are indeed finally happily united, but if it weren't for Helen's fortune which raises her above the status and position of Gilbert, would Gilbert's attitude have been the same, or would it have been that of his inherent masterhood?

The second match of Helen is not perfect, but is at least not oppressive; it diverts from the romantic scenario of the rich master who raises the heroine to a social status according to her beauty but on the contrary: Helen is superior to Gilbert and she raises him not only in rank, but also in moral and spiritual status as well. After Arthur Huntingdon's death and Helen's leaving Wildfell Hall, Gilbert sets out in search of her and, arriving at Grassdale Manor, is overcome by the sense of his own humbleness and inferiority, and desperately tries to raise himself a little closer to Helens' position, thinking that Grassdale is not actually inherited by her, but by her son:

> "My heart sank within me to behold that stately mansion in the midst of its expansive grounds – the park as beautiful now, in its wintry garb, as it could be in its summer glory; the majestic sweep […] There was one comfort however – all this was entailed upon little Arthur, and could not under any circumstances, strictly speaking, be his mother's. But how was she situated?" (*TWH*, p. 368).

On arriving at Staningley, another stately hall, Gilbert considers his relationship to Helen in terms of an accidental acquaintance – himself, and the mistress of Staningley – Helen. His pride is so wounded and his sense of inferiority

is so intense that when Helen asks him about his reason for being there, he gives himself away:

> " 'I – I came to see the place,' faltered I.
> 'The *place*,' repeated she, in a tone which betokened more displeasure or disappointment than surprise.
> 'Will you not enter it then?'
> 'If you wish it.'
> 'Can you doubt?' " (p. 373)

Helen's position is briefly and precisely stated: her disappointment and displeasure at Gilbert's answer that he has come to see 'the *place*' situates her in the role of the good-hearted, rich master able to raise somebody through marriage. Ownership has definitely reversed the roles and relationships of husband/master – wife/mistress submitted to her master.

The disparities between Helen and Gilbert are not equalized, but they are increased by making Helen the heir of her uncle, generally a worthless man but responsive to his wife that their niece should inherit their estate; Helen is, in fact, inheriting her aunt's property, a detail suggesting both "how marriage diminishes a woman's power" – a woman's property became her husband's through marriage – and how "women may help to empower each other despite the inescapable and pervasive institutions of patriarchy" (Mathus 2002: 109-110).

V. Conclusions

Victorian houses signified differently according to whether the perspective belonged to a man, a woman, a child, or a servant, and according to the relationships established among these: husband – wife, master – servant, parent – child. Relationships were found to be mainly asymmetrical, based on inequality of positions, symmetrical relationships being very rarely identified in Victorian novels. The main spring triggering a change in status and position was embodied by the idea of ownership: "possessing" (not only material goods, but also human beings and/or animals in the form of wives, children and pets) seemed to constitute the only delimitation between the well-to-do and the poor.

Bibliography

Brontë, Anne, *The Tenant of Wildfell Hall*, Introduction and Notes by P. Merchant, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001.
Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1992.
Dickens, Charles, *Dombey and Son*, Introduction and Notes by K. Smith, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2002.
Dijk, van, Teun, A., "Discourse and Inequality", in *Lenguas Modernas*, 21, pp. 19-37, Universidad de Chile, 1994, available at http://www.discourses.org/.
Fenton, Laura, "Citizenship in Private Space", in *Space and Culture*, Vol. 8, No. 2, 180-192, 2005, available at http://sac.sagepub.com/cgi/content/abstract/8/2/180.
Glen, H. (ed.), *The Cambridge Companion to the Brontës*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Rainsford, Dominic, *Authorship, Ethics and the Reader*, London, Macmillan, London, 1997.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Cristina-Georgiana Voicu
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi, Romania

(Alter)-Native Caribbean Discourse in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*: Creole in Form and Genre

Résumé
Cette étude se propose de montrer qu'en dehors de l'expression du désir de rentrer chez soi dans les îles, les récits des esclaves des Indes de l'Ouest partagent aussi un certain nombre d'autres caractéristiques formelles et structurelles: leurs actions se passent dans les Caraïbes et donnent l'occasion à des descriptions et à l'évocation de certains détails spécifiques à l'esclavage; les textes sont tous dictés; pas d' accent sur l'oralité – les esclaves parlaient en créole, et les textes en ont eu besoin de traduction pour les lecteurs anglais. La plupart des narrations sont à la première personne et ¨signées¨ par un esclave ou par un narrateur noir qui a tout d'abord l'intention d'offrir aux lecteurs un témoignage authentique concernant le système d'esclavage dans les Indes Britanniques de l'Ouest. La plupart des discussions envisageant les récits des esclaves portent sur la question de la « voix », et en même temps, de l'identité, de la subjectivité, et du pouvoir. De ce point de vue, la relation entre la voix et la subjectivité est directe – parler signifie être un sujet dans le langage. Le caractère oral du récit de Jean Rhys est souligné par l'emploi du créole. Celui-ci interrompt le récit et crée une tension avec l'anglais plus formel qui l'entoure. A certains avis, les théories de Bakhtine ne devraient pas être appliquées au créole ou aux études des dialectes, car ¨il ne faut pas confondre les caractéristiques externalisées et réifiées de la parole avec la polifonie véritable¨; Bakhtine a plûtot débarrassé ¨ses considérations sur le dialogique de tout ce qui était aussi cru et cosmétique que les traits de surface d'un langage donné¨. Pourtant, comme le créole est l'expression d'une vision alternative sur le monde, il faudrait le considérer dans l'horizon du *dialogique*. En plus, le créole capture et transforme ce qui est bien distinct dans la culture des esclaves; et par voie de conséquence, il en offre sa preuve sous un angle dialogique différent. Même Bakhtine a observé, dans plusieurs de ses essais, que les langues ont accès aux différents systèmes du pouvoir. Dans les récits de Jean Rhys, le créole submine le pouvoir unificateur de l'anglais formel, par l'affirmation de la diversité linguistique. La collaboration narrative intrinsèque des récits des esclaves de l'Inde de l'Ouest crée un texte créole emblématique des rélations dialectales du pouvoir dans le système de l'esclavage.
Mots-clés: oralité, dialecte créole, diversité linguistique, discours caraïbe(s), récits des esclaves, système dialogique

Slavery in the Caribbean and West Indian Colonies

The global nature of the slave narrative is a vital component of mapping African Diaspora literary history, of "reclaim[ing] as [its] own, and as [its] subject, a

history sunk under the sea, or scattered as potash in the canefields, or gone to bush" (Cliff, 1984: 59).

According to Orlando Patterson, "Since Eric Williams, scholars have agreed that the Caribbean area is unique in world history in that it represents one of the rare cases of human society being artificially created for capitalistic purposes" (Patterson, 1969: 37). Unlike the United States, the West Indian colonies were not intended to become permanent settlements by investors, for instance, on the island of Jamaica fully "9/10 of all the land under cultivation by plantations on the island before emancipation was owned by absentees" (Patterson, 1969: 37). Furthermore, slaves in the West Indies were more likely to live on large plantations. Yet, one of the most important distinctions was the Caribbean itself: "an island bridge… connect[ing] North and South America as well as the various traces of Old World points of departure," the Caribbean developed as "a series of artificially created societies aimed primarily at production of resources as opposed to permanent settler societies, a meta-archipelago" (Murray, 2000: 177). Caribbean societies are marked by their nature as islands – foregrounding fragmentation, instability, uprootedness, cultural heterogeneity, contingency, impermanence, and syncretism (Benítez-Rojo, 1996: 1). Numerous critics and writers agree that there is a connection between the geography and cultural context of the Caribbean and the writing that is produced there. Benítez-Rojo has argued, "the Caribbean text shows the specific features of the supersyncretic culture from which it emerges" (Benítez-Rojo, 1996: 29). He goes on to explain, "Caribbean literature cannot free itself of the multi-ethnic society upon which it floats, and it tells us of its fragmentation and instability" (Benítez-Rojo, 1996: 27). This syncretism of the Caribbean does not imply that all Caribbean cultures are the same. Indeed, as Benítez-Rojo argues, the "Plantation proliferated in the Caribbean basin in a way that presented different features in each island, each stretch of coastline, and each colonial bloc. Nevertheless, these differences, [do not] negate the existence of a pan-Caribbean society" (Benítez-Rojo, 1996: 72). This experience, writes Benítez-Rojo, includes cultural components that come from all over the globe: "European conquest, the native people's disappearance or retreat, African slavery, plantation economies, Asian migration, rigid and prolonged colonial domination" (Benítez-Rojo, 1996: 34). This distinctive feature of Caribbean societies developed into new cultural and social forms often referred to as Creole and had a major impact on cultural production, especially during slavery. These factors must be seen as contributing to the history of Caribbean slave narratives, which is closely bound to the cultural history of Caribbean societies.

Caribbean and West Indian Slave Narratives

In addition to the stated desire to return "home" to the islands, West Indian Slave Narratives share a number of formal and structural characteristics: they are all set in the Caribbean and offer specific descriptions and details of Caribbean slavery; there is an emphasis on orality – slaves spoke in Creole therefore texts needed translation for British readers; formally they share a concern with legal structure and language, with religious discourse and imagery, as well as the question of black slave subjectivity, ethics, and citizenship. Further, most of the narratives relied on first-person narration and were purported to be "by" the slave or free black narrator,

and were primarily intended to provide readers with authentic and authoritative evidence about the details of the slave system in the British West Indies. This, of course, was in concert with the principle rhetorical purpose of most slave narratives, which was to persuade readers to support the abolition of slavery. As William Andrews observes, "first person narration, with its promise of intimate glimpses into the mind and heart of a … slave, would be much more compelling" (Andrews, 1986: 5).

Indeed, one could argue that most discussions of slave narratives are about the question of voice, and concomitant questions of identity, subjectivity, and power. Dorothy Hale defines voice as "a subject who is both more and less than an individual and stronger and weaker than a free agent" (Hale, 1994: 445). This definition, which emphasizes the multiplicity and ambiguity of the notion of voice, contradicts how voice has often been understood as an expression of a singular experience. From this perspective, the connection between voice and subjectivity is a direct one – to speak is to be a subject in language and hence to assert agency. As a result, most studies of the slave narrative genre have focused on single-authored narratives, explaining that the impossibility of establishing the authenticity of the narrative voice warrants the exclusion of dictated narratives from in-depth analysis.

The association with voice and singularity becomes a more complex matter when applied to Caribbean narratives. Rather than a single authorial voice, the mediated nature of Caribbean and other early slave narratives foregrounds multiple narrative voices. As Robert Stepto explains, "in their most elementary form, slave narratives are full of other voices, which are frequently just as responsible for articulating a narrative's tale and strategy" (Stepto, 1991: 256). As LeJeune has argued, desire for the singular voice is not just wishful thinking on our part but rather is part of the implied autobiographical contract, which assumes a transparency between narrator and author.

The oral nature of the slave narratives is foregrounded by the employment of creole. In the narratives at hand, a distinction between the formal English into which the texts have been standardized and the Creole or patois that each slave spoke is made. Creole also serves another purpose, interrupting the narrative and creating a site of tension with the more formal English that surrounds it. Some critics have argued that Bakhtinian ideas should not be applied to Creole or dialect studies because, "one should not confuse mere reified and externalized speech characterizations with genuine polyphony," and further that Bakhtin rather "specifically withdrew his insights about the dialogic from anything as crude and cosmetic as the surface features of the given language" (Emerson, 1999: 1). However, because Creole in these narratives is expressive of an alternative worldview, it should be considered within the purview of the dialogic. Moreover, Creole captures and conveys what is distinctive about slave culture, and consequently provides evidence of a different dialogic angle. Bakhtin himself observed in several essays that languages have access to different systems of power. Therefore, translated Creole, as in some of the narratives, can be read as a sign of a different language because the implication is that without translation Creole would be incomprehensible to most readers. Consequently, within Jean Rhys's narrative Creole subverts the consolidating and unifying power of formal English by

affirming linguistic diversity. In lieu of a singular voice then, Creole attests to an inherent multiplicity within the narrative.

Thus, the narrative collaboration intrinsic to British West Indian slave narratives creates a Creole text emblematic of the dialectical relationships of power in the slave system. The combination of oral and written forms and the number of voices operating in the narrative suggest the need for a similarly multi-layered theory of reading. The frameworks traditionally employed in examining single authored texts cannot adequately contend with the multiplicity inherent in these narratives. Reading for evidence of a dominant singular subjectivity – and for the voice of the historical figure – will necessarily constrict the heterogeneous nature of these narratives, effectively silencing the testimony of Caribbean slaves. Because collaboratively produced narratives are "inevitably multi-voiced, hybrid products in which we can hear in varying degrees the speaking subject" (Murray, 2000: 179), readings that embrace theories of hybridity are in fact more capable of accounting for the inherent multiplicity of these texts. My goal is not to view these narratives as "corrupted and inferior forms," but rather to read them against the grain of the colonial archive "as a new form which reflects precisely the cultural limitations and contradictions inherent in a situation where oral and literate cultures meet" (Murray, 2000: 179).

The multiplicity signaled by the polyvocality of the Creole testimony of Caribbean slaves illuminates the complexity of the slave narrative form. Far from a rigid or unchanging genre, it incorporates numerous rhetorical and narrative strategies that develop out of each narrative's particular cultural context. Plantation slavery was a complex and varied system of power relationships. I try to embrace this complexity by attending to the various ways in which slaves communicated their stories. Although the slave narratives do not provide easy interpretative access, they do have so much to communicate and to ignore them is to silence once again the voices of Caribbean slaves. The specter of slavery and entrapment pervades *Wide Sargasso Sea.* The ex-slaves who worked on the sugar plantations of wealthy Creoles figure prominently in Part One of the novel, which is set in the West Indies in the early nineteenth century. Although the Emancipation Act has freed the slaves by the time of Antoinette's childhood, compensation has not been granted to the island's black population, breeding hostility and resentment between servants and their white employers. Annette, Antoinette's mother, is particularly attuned to the animosity that colors many employer-employee interactions. Enslavement shapes many of the relationships in Rhys's novel – not just those between blacks and whites. Annette feels helplessly imprisoned at Coulibri Estate after the death of her husband, repeating the word "marooned" over and over again. Likewise, Antoinette is doomed to a form of enslavement in her love for and dependency upon her husband. Women's childlike dependence on fathers and husbands represents a figurative slavery that is made literal in Antoinette's ultimate physical captivity.

Trajectories of creolization in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*

Creolization is a geographical concept which focuses on the inflow of commodities to a place (as opposed to the outflow ideas from the homogenization concept) – it is the process of seeing how commodities are assigned meanings and

uses in receiving cultures. In this respect, locals select elements of the receiving culture in order to construct their own hybrid medium. Within linguistics, creolization refers to the process of creating a creole language.

Jean Rhys was born in Dominica, but she moved to England at the age of sixteen, and all of her writing was done in Europe. Her focus is on the Creole woman – a woman of European descent born or living for an extended period in the West Indies. Being a white Creole woman Jean Rhys has seen her position in the Caribbean literary tradition widely contested by critics. Edward Brathwaite, for instance, has stressed on the barriers between white West Indians and the racial and cultural mainstream, so that the texts of the former could not constitute a "truthful recognition of the situation". My suggestion is that we should move away from such fixed racial hierarchies for a better evaluation of the variety of Caribbean voices. *Wide Sargasso Sea* has a female protagonist marked by an inescapable hybridity. Rhys explores and explodes in her novel both the unitary perspective of the original story of *Jane Eyre* and the supposed vantage point of the white Creole woman, untangling a whole landscape of tensions in and outside her protagonists, which makes it difficult to identify a stable ideological stand in the novel. Rhys chooses to portray the reality of the Caribbean from the perspective of two young people, Antoinette and Rochester, a white Creole woman and an Englishman, that get entangled in the muddy water of their differences without being able to bridge their gap of understanding (the metaphoric *Wide Sargasso Sea* of the title). O'Conner notes of Antoinette in *Wide Sargasso Sea* that: "Antoinette is, like her island, "colonized," her independence and autonomy subsumed to British culture and to British law".

Antoinette is the product of an "inbred, decadent and expatriate society". She is resented by the freed slaves and exploited by the English *nouveaux riches* ready to supplant the destitute planters. She appears as a fragmented, insecure and disoriented character, who internalises other people's languages and contradictory values. Her perception of racial relations is less based on skin colour than on the different cultures she is banned from: the black Creole traditions from which she is divided by history and the English cultural heritage made up only of those mythic tales of nobleness and courtesy she fails to measure up to. She is clearly trapped in a real as well as metaphorical childhood where small incidents of everyday life appears to be independent from the landscape of racial instability surrounding her. The narrating Antoinette still believes that her racial identity is simply a matter of choice, that through an act of will she can make herself belong to the black community she feels close to.

She lives split between a sensual, absentee and financially ruined white Creole mother, the caring and mysterious black nurse Christophine and the defiant black Tia, her 'failed' friend. It is interesting to note that all these women are at the same time wild, fierce spirits and victimised characters, and this doublemess is even more powerfully rendered since they are all part of the secret that Rochester tries hard yet vainly to grasp. For instance, Antoinette's mother Annette enacts a desperate femininity that makes her only apparently in charge of her emotional stability as well as of her financial status. In fact, after the fire set at Coulibri Estate Antoinette sees her mother surrendering to the kisses of a "fat black man" and

getting "all soft and limp in his arms"(p. 85). In this ambivalent scene Rhys leaves the doubt on who is exploiting whom, as we come to know it from the child's biased and intransigent perspective. Rhys purposely lets the readers' judgment oscillate between Annette's supposed lasciviousness and her actual mental vulnerability that would make her the easy vehicle of black men's retaliation on the white planters.

Rhys complicates the power and gender struggle even further in that Antoinette and her mother Annette are not simply 'colonised' by men and their status of victimage can by no means be equated with the violation black women in particular endured during and long after slavery. Annette, for instance, fears black people's harassment but she never relates their hatred to the historical circumstances of slavery she and her family were complicit in. Antoinette herself tends to dismiss her family's responsibilities in history, whether deliberately or unintentionally, as we realise from one of her first exchange with Rochester: "white cockroach is what they call all of us who were here before *their own people in Africa* sold them to the slave traders".

Antoinette goes through various stages of racial identity in Rochester's eyes, since the more she is *marooned* the more he sees her as a hybrid creature, exposing elements of blackness in her features and attitudes. While seeing her wife's body as a site of scrutiny and investigation, her sexual desire as more and more dangerous and her femininity deceitful, Rochester also questions Antoinette's racial belonging: "Long, sad, dark alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either" (p. 40).

The Jamaican scenery in *Wide Sargasso Sea* depicts the trouble and confusion on West Indian sugar estates in the aftermath of emancipation. Not only is most of the black population as poor as ever, there are poor whites too. Rhys shows that the movement of the West Indians has not been a progression from colonialism to a racial-political independence, but rather from one form of slavery to another. She explores accounts of tensions between written and oral cultures. Rhys's novel recounts the early life of Antoinette Bertha Mason, here called Antoinette Cosway before her adoption by Mr. Mason. The Cosways are Creole planters, former slave-owners ruined by emancipation. Hated by the blacks, these "old-time white people" are also, paradoxically, despised as "white niggers" by the more recent English colonists because of their long intimacy with blacks. Antoinette, the female protagonist, is a very young girl at the beginning of the story. Her childhood is difficult and marks her personality. Her father is dead. Her brother's dependence on her mother deprives Antoinette of motherly affection, and she is left to fend for herself. Her greatest support comes from Christophine, the woman who cooks for the family. Otherwise, Antoinette is very much on her own and is often lonely and scared. Antoinette cannot find any place to fit in, except when she is alone. She is not as "white" as the well-to-do white plantation owners. She is also not as "black" as the freed slaves. Having Creole ancestors from the island of Martinique, she is considered an island outsider in Jamaica and Dominica.

The question that this excerpt raises is 'is Rhys participating in the racist assumptions her representations of blacks suggests or is she trying to illuminate them?' The text itself does have racist assumptions embedded in it. I think whether or not the text is racist depends on the reader, and the interpretive strategy the reader

uses. Antoinette, along with other Rhys heroines, are less than virtuous, and do sometimes fill stereotypes about women, but here it can be seen more clearly that Rhys's text offers a criticism of British society than in her treatment of race, perhaps because the Creole women are the main focus, and not secondary characters. Jean Rhys, in life apparently a quite unpolitical person, has become since her death a star of the feminist and postcolonial canon.

Subtleties of race and the intricacies of Jamaica's social hierarchy play an important role in the development of the novel's main themes. Whites born in England are distinguished from the white Creoles, descendants of Europeans who have lived in the West Indies for one or more generations. Further complicating the social structure is the population of black ex-slaves who maintain their own kinds of stratification. Christophine, for instance, stands apart from the Jamaican servants because she is originally from the French Caribbean island of Martinique. Furthermore, there is a large mixed-race population, as white slave owners throughout the Caribbean and the Americas were notorious for raping and impregnating female slaves. Sandi and Daniel Cosway, two of Alexander Cosway's illegitimate children, both occupy this middle ground between black and white society. Interaction between these racial groups is often antagonistic. Antoinette and her mother, however, do not share the purely racist views of other whites on the island. Both women recognize their dependence on the black servants who care for them, feeling a respect that often borders on fear and resentment. In this manner, power structures based on race always appear to be on the brink of reversal.

Conlusions

From the examples given above, the representation of race in *Wide Sargasso Sea* seems to challenge its acceptance as the foundation for difference and, through its crossing with variables such as class, gender and culture, it also exposes its constructedness, which reflects again the multiple and often contradictory mappings of identities in the Caribbean. This attaches to the idea of cultural creolisation opposed to the exclusively racial identification; an idea that underlies the entire novel.

Bibliography

Andrews, William, ***To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography***, Chicago, Illinois University Press, 1986

Balutansky, Kathleen; Marie-Agnés Sourieau, *Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, & Identity*, Gainesville, Florida, University of Florida Press, 1998

Benitez-Rojo, Antonio, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Condition*, trans. James E. Maraniss. 2nd ed. Durham, Duke University Press, 1996

Brathwaite, Edward, *Contradictory omens: Cultural diversity and integration in the Caribbean*, Kingston, Jamaica, Savacou Publications, 1974

Cliff, Michelle, *Abeng*, New York, Plume, 1984

Emerson, Caryl, «Introduction» in *Critical essays on Mikhail Bakhtin*, ed. Caryl Emerson, New York, G.K. Hall, 1999

Glissant, Edouard, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trans. J. Michael Dash, Charlottesville, University of Virginia Press, 1989
Hale, Dorothy, «Bakhtin in African American Literary Theory» in *English Literary History*, New York, New York University Press, Summer, 1994
Lejeune, Philippe, *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989
Murray, Patricia, «The Trickster at the Border': Cross Cultural Dialogues in the Caribbean» in *Comparing Postcolonial Literatures: Dislocations*, eds. Ashok Bery and Patricia Murray, New York, St. Martins Press, 2000
O'Conner, Teresa, *Jean Rhys: The West Indian Novels*, New York, New York University Press, 1986
Patterson, Orlando, *The Sociology of Slavery*, Rutherford, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1969
Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Middlesex, Penguin, 1987
Stepto, Robert, *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

Notes

For my use of creole, I draw on the definition developed by Kathleen Balutansky and Marie Agnès Sourieau: "Creolization is thus defined as a syncretic process of transverse dynamics that endlessly reworks and transforms the cultural patterns of varied social and historical experiences and identities. The cultural patterns that result from this 'crossbreeding' (or crossweaving) undermine any academic or political aspiration for unitary origins or authenticity" (Balutansky, Kathleen; Marie-Agnés Sourieau, 1998: 134).

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Mihaela-Cătălina Tărcăoanu
«Calistrat Hogaş» National College, Piatra-Neamţ

Point Of View In Jean Rhys's Short Story Let Them Call It Jazz

Résumé
Le concept du *point de vue* est l'un des plus importants de la théorie littéraire; l'un qui a généré des débats passionnants entre les spécialistes de la narratologie, qui en ont proposé un large éventail de définitions. Cette étude se propose de présenter comment, dans la nouvelle de Jean Rhys *Let Them Call It Jazz*, la focalisation, la narration, le manque de credibilité du narrateur et les traits spécifiques de la langue participent à la constitution d'un point de vue aux effets particuliers. Les socio-linguistes considèrent que les langues peuvent offrir des indices des antécédents personnels et de l'identité: appartenance ethnique, classe socio-économique, éducation, profession, sexe, âge, etc. Particulièrement, le langage utilisé par le narrateur de l'histoire *Let Them Call it Jazz* renvoie aux antécédents de Selina Davis. Le narrateur assume la responsabilité d'une langue différente pour satisfaire les exigences d'une narration homodiégétique avec un narrateur non creditable et avec une focalisation interne. Celle-ci nous rend un point de vue restrictif sur les événements, qui provient d'un focaliseur-personnage de l'histoire, ayant une vision limitée, déterminée par la configuration de son langage; c'est (comme) un signe d'extrême visibilité, qui témoigne encore d'une idéologie - point de vue, ou bien, (comme) une forme de subversion envisageant les valeurs imposées par la culture anglaise et par la société.
Mots-clés: point de vue, focalisation, narration, narrateur non creditable.

Introduction

The concept of point of view was and still is a current topic for literary theory, which has generated fascinating debates between narratologists who have proposed a wide range of terms and definitions. For instance, according to Gerald Prince, point of view is "the perceptual or conceptual position in terms of which the narrated situations and events are presented; focalization; perspective; viewpoint".[1] As one can see, not only does he propose a concentrated definition, but he also provides other terms associated with this concept. In the *Concise Oxford Dictionary for Literary Terms*, focalization is described as:

> "The term used in modern narratology for point of view; that is, for the kind of perspective from which the events of the story are witnessed [...]. The

[1] Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (1ed. 1987), Hampshire, Scholar Press, 1991, p. 73.

> nature of a given narrative's focalization is to distinguish from its narrative 'voice', as seeing from speaking".[2]

In this definition, the author stresses the importance of the dichotomy focalization-narration, or in other terms, the difference between the narrator of a story (Who speaks?) and its focalizer (Who perceives?). In the same dictionary, it is also added that "the chief distinction is usually made between third-person narrative and first-person narrative".[3] A second-person narrative is very rare (Michel Butor, *La Modification*).

Gerald Prince also presents the most important and the most interesting "typological description[s] of the narrative based on point of view": "focus of narration: autodiegetic, homodiegetic, heterodiegetic" (Brooks and Warren); "vision: from behind, with, from without" (Pouillon); "narrative situation: first-person, figural, authorial" (Stanzel); "ich-form" vs. "er-form" (Dolezel) etc.[4] All these various terms illustrate the great interest that the concept of point of view determined between the narratologists. One of them, Brian Moon considers that:

> "Narrative point of view describes the imaginary relation between the narrator of a story, and the characters and events created by the narrative. It is an effect produced by conventions of reading and writing, and is used to 'frame' a certain view of the world".[5]

This narratologist shows that the narrator, as the agent who tells a story, the characters, and the narrative are interrelated, and he introduces new elements, the author, as the agent who creates by writing a story, and the reader, as an important factor in capturing and re-creating the point of view of a story, according to his/ her education and cultural experience.

This short introduction has provided a background needed to illustrate the multitude of conceptions and the different opinions regarding this broad theme þ point of view ÿ , and it will serve as a frame for an application on Jean Rhys's short story *Let Them Call it Jazz* (first published *The London Magazine* in 1962), one of the eight stories included in the collection *Tigers Are Better-Looking* (1968).[6] The aim of this paper is to present how, in this text, focalization, narration, the narrator's unreliability and language contribute to create a particular point of view with particular effects.

---

2 Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2nd ed.), Oxford, Oxford U.P., 2004, p. 98.

3 *Ibidem*, p. 97.

4 Gerald Prince, *op. cit*., pp. 74 – 75.

5 Brian Moon, *Literary Terms: A Practical Glossary* (1 ed. 1992), Urbana Illinois, National Council of Teachers of English, 1999, p. 113.

6 Sanford Sternlicht, *Jean Rhys*, New York, Twayne, 1997, p. 123.

2. Point of view in *Let Them Call it Jazz*

2.1 Focalization vs. Narration (Seeing vs. Speaking)

Let Them Call it Jazz is the story of a white young Creole, Selina Davis, living in London, a "[…] female character of intense vitality, but deracinated, lonely and directionless",[7] who lives for a while in Mr. Sims's house. After having trouble with her neighbours, she ends up spending some time in prison, but after her release, she finally adapts to the norms of society, finds a job and learns to talk and to make conversation properly. The title of the story, a paratextual element, is related to the Holloway song which Selina has heard in prison and which functions as a symbol of hope and freedom: "Why should anybody sing here? Nobody want to sing in jail, nobody want to do anything. There's no reason, and you have no hope"[8]; "But when the girl sing, she sing to me and she sing for me. I was there because I was *meant* to be there. It was *meant* I should hear it – this I *know*".[9]

This short story is autobiographical fiction, this means that the narrator tells about her personal experiences. Autobiographical fiction requires a homodiegetic, or a first-person narrative situation, and an internal focalization, meaning that, in the story, the narrator is one of the characters involved in the events, but also the focalizer (the subject of focalization) and the focalized (the object of focalization). In *Let Them Call it Jazz,* Selina Davis is the narrator, the internal focalizer, the main character and the focalized, too. Yet, a homodiegetic narrator is limited to a subjective and personal point of view, as Chris Baldick suggests:

> "[...] A first-person narrative point of view will normally be restricted to his or her partial knowledge and experience, and therefore will not give us access to other characters' hidden thoughts".[10]

So the reader knows only what the character knows, perceives and sees:

> "One bright Sunday in July I have trouble with my Nothing Hill landlord because he ask a month's rent in advance. He tell me this after I lived there since winter, settling up every week without fail. I have no job at the time. And if I give the money he want there's not much left. So I refuse. The man drunk already at that early hour, and he abuse me – all talk, he can't frighten me".[11]

From the incipit of the story, we identify a highly overt narrator, with a restricted knowledge, with a very particular subjective voice, using a distinct variety of language, and yet presenting a very limited worldview:

---

7 Ian Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English* (1 ed.), Cambridge, Cambridge U. P., 1993, p. 790.

8 Jean Rhys, «Let Them Call it Jazz», in *Tiger are Better-Looking*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 60.

9 *Ibidem*, p. 63.

10 Chris Baldick, *op. cit*., p. 97.

11 Jean Rhys, *op. cit*., p. 44.

> "Don't talk to me about London. Plenty people there have heart like stone. Any complaint – the answer is 'prove it'. [...] This man is not at all like most English people. He see very quick, and he decide very quick. English people take long time to decide – you three-quarter dead before they make up their mind about you".[12]

Let Them Call it Jazz is a retrospective narration, the narrator-focalizer-character in the story remembers in the present tense some experiences and tries to make sense of everything that has happened in the past. We do not know how much time has passed between the moment of experience and the moment of the narration because the text does not specify exactly. We do, however, have some clues that allow determine that it is a retrospective narration: "To show you how I felt. I don't remember exactly"[13]; "Some of what happen afterwards I forget, or perhaps better not remember".[14]; "Everything and everybody seem small and far away, that is the only trouble".[15]; "It's there I started whistling the Holloway Song. [...] (I never sing now.)".[16] Moreover, the use of deictics "there" vs. "now" is another clue that helps the reader to distinguish between the time of events and the time of narration.

The use of present tense might lead us to suppose that we are dealing with a simultaneous narration, and that the time of the experience is synchronic with the time of the narration, but in fact this is a retrospective narration. The experiencing *I* is not identical with the narrating I even if it seems so. Therefore, the effect is that the distance between the heroine's perception and the narrator's rendering of the story is minimal. Even if the present tense is striking for a retrospective narration, this allows assume that the period of time between the events and the narration is very short. But the use of the present tense has another particular role to create a particular effect: everything seems more realistic, more immediate, and more dramatic.

The narrator does not only explain the story to the audience, but also to herself, and in doing so, she tries to understand what has happened. The use of the second-person pronoun, sometimes a feature of colloquial speech used to convince the interlocutor by the truth of one's speech, is a sign that the narrator has an addressee in mind. Maybe the heroine feels so lonely that she imagines an addressee to talk to: "There is a lot of drink left, and I'm glad, I tell you"[17]; "To show you how I felt. I don't remember exactly"[18]; "It was no place to be alone in I tell you, and I get the habit of buying a bottle of wine most evening […]".[19] The pragmatic signal,

---

12 *Ibidem*, pp. 44 – 45.

13 *Ibidem*, p. 47.

14 Jean Rhys, *op. cit.*, p. 58.

15 *Ibidem*, p. 60.

16 *Ibidem*, p. 63.

17 *Ibidem*, p. 53.

18 *Ibidem*, p. 47.

19 *Ibidem*, p. 46.

the second-person pronoun, is a textual element marking the narrator's voice and indicates a very high degree of overtness. Again, what is striking in this story is that in many situations, the narrator uses the second-person pronoun to talk about herself. This could be a strategy to gain reader sympathy and make him empathize with her: "When I pull the blind up I notice the paper peeling off and mushrooms growing on the walls – you never see such thing".[20]; "You wonder why they do it".[21]; "[...] so that sometimes you ask yourself what make all those shadows in an empty room".[22]

The natural flow of impressions is a feature of the first-person point of view, the narrator makes spontaneous digressions and associations that are artistically very controlled. In flashbacks (analepses), the reader finds out something about the character's background, the subject of focalization being also the object focalized.

> „As I know is I never see one penny of my saving again. But as it's gone, no use to cry about it. Then my mind goes to my father, for my father is a white man and I think a lot about him. If I could see him only once, for I too small to remember when he was there. My mother is a fair colour woman, fairer than I am, they say, and she don't stay long with me either".[23]

Selina's Creole background stands perfectly in accordance with Gillian Whitlock's general remark about Rhys's protagonists as "perpetual outsiders, severed from an often obscure but decidedly 'foreign' background, never acceptable to the English or Europeans".[24]

But, not only the focalizer focalizes herself, but she focalizes and describes what she sees using subjective expressions ("so big", "so bad", "not so pretty") which also mark the narrator's distinct voice:

> „So I go to look, and there is a policeman and a policewoman outside. As soon I open the door the woman put her foot in. She wear sandals and thick stocking and I never see a foot so big or so bad. It look like it want to mash up the whole world. Then she come in after the foot, and her face not so pretty either".[25]

The narrator's irony is obvious in the hyperbolic perception of the policewoman as one who represents the authority and in the way of describing its function in society: "You shut me in, but you shut all those other dam' devils *out.* They can't reach me now".[26] This kind of statement generates what in pragmatics is called

---

[20] Jean Rhys, *op.cit.*, p. 45.

[21] *Ibidem*, p. 46.

[22] *Ibidem*, p. 47.

[23] *Ibidem*, p. 50.

[24] Gillian Whitlock and Helen Tiffin, eds., *Resitting Queen's English: Text And Tradition In Post-colonial Litteratures*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 1992, p. 75.

[25] Jean Rhys, *op. cit*., p. 55.

[26] *Ibidem*, p. 59

"conversational implicatures", the maxim of quality being violated because logically you cannot shut somebody out. But the author I conveys more than the literal meaning of the sentence and the reader cooperates and understands something other than the literal meaning.[27] Geoffrey N. Leech and Michael H. Short consider that this "secret communion between the author and the reader" is "the basis of irony".[28] To summarize, I will stress the fact that *Let Them Call it Jazz* is a homodiegetic narration (first-person narrative), with internal focalization, the narrator-focalizer (Selina Davis) being the main character of the story and rendering to the readers a limited perspective on events. There is a correlation between the narrator who speaks, the focalizer who perceives, the protagonist who is involved in the events, and the focalized, in the sense that it is the same person, but there is a difference between the experiencing „I" and the narrating „I". But I will describe next one of the most interesting characteristics of the narrator-focalizer.

2.2 Unreliability and point of view

Molly Hite suggests that *Let Them Call it Jazz* is an autobiographical story based on Rhys's experience in the prison for women at Holloway, but in one of her letters Rhys says the contrary:

> "It's not (repeat not) autobiography, and not to be taken seriously. But the people here are terrible narrow-minded and they gossip like crazy. Really – this is true. For them *I* is *I* and not a literary device. Every *word* is autobiography".[29]

The few days spent by Rhys in jail are a fact. Can this determine us to suppose that the author is unreliable? But what about the narrator, one might ask, is she reliable or unreliable? Rimmon-Kenan asserts that "the main sources of unreliability are the narrator's limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value-scheme".[30] Therefore, according to Rimmon-Kenan the narrator of the story *Let Them Call it Jazz* is unreliable and fallible, because the reader has access only to a single perspective, Selina Davis's perspective, who is not only the focalizer, but who is also the main character involved in the action and has a doubtful values system (she drinks). Her way of perceiving the events is subjective and limited: "Some of what happen afterwards I forget, or perhaps better not remember. Seems to me they start by trying to frighten you"[31]; "Everything and everybody seem small and far away, that is the only trouble"[32] ; "I think I will never

---

27 Paul Georg Meyer, *Synchronic English Linguistics*, Tübingen, Narr, 2002, p. 140.

28 Geoffrey N. Leech and Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London, Longman, 1991, p. 277.

29 Molly Hite, The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative, Ithaca/ New York,Cornell U. P., 1989, p. 21.

30 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/New York, Methuen, 1993, p. 100.

31 Jean Rhys, *op. cit*., p. 58.

32 *Ibidem*, p. 60

understand the half of what happen, but they tell me I can go, and I understand that".[33] These passages offer examples of verbs of perception ("seems", "understand", "forget", "remember", "think"), adverbs ("perhaps"), clues of the relativity of her perspective and of the fact that the narrator is herself not very sure about what really happened. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms* adds other characteristics of un unreliable narrator:

> "a narrator who, for some reasons, cannot or does not fully comprehend the world about him or her and whose conclusions and judgments the reader their mistrusts".[34]

So there are some reasons for the unreliability of the narrator. Selina Davis does not understand what is happening to her and why is happening to her because she has a limited worldview. But at the same time she wants to understand what happened (this could make the reader want to sympathize with her), but everything is confusing: "To show you how I felt. I don't remember exactly. But I believe it's the second Saturday […] ",[35] "I get confuse, and I keep saying, 'I don't remember,' though I remember well I see it two days before".[36] This is why the

> "account of events appears to be faulty, misleading biased, or otherwise distorted, so that it departs from the 'true' understanding of events shared between the reader and the implied author".[37]

Moreover, Rimmon-Kenan asserts that "an unreliable narrator [...] is one whose rendering of the story and/ or commentary on it the reader has reasons to suspect".[38] Jean Rhys's story is plenty of non-contradictions between what the character thinks and what she does; "I don't think so much of money"[39]; "[...] I must think. I must think about money"[40]; "I wish I could see my father. I have his name – Davis. [...] So perhaps I have not even his real name".[41] One statement contradicts the next one, and the reader doubts the truth of the Selina's perspective on the events. Sometimes she comments her own statements:

---

33 *Ibidem*, p. 62.

34 Ross C. Murfin and Suprya M. Ray, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston, Bedford/ st. Martin's, 1998, p. 413.

35 Jean Rhys, *op. cit.*, p. 47.

36 *Ibidem*, p. 50.

37 Chris Baldick, *op. cit*., p. 268.

38 Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit*., p. 100.

39 Jean Rhys, *op. cit*., p. 48.

40 *Ibidem*, p. 49.

41 *Ibidem*, p. 51.

> «I say of course I eat but he goes on that it doesn't suit me at all to be so thin and he'll buy some food in the village. (That's the way he talk. There's no village here. You don't get away from London so quick.)".[42]

In a way, one could assert that the narrator's unreliability makes her reliable. A personal perspective on the events cannot be objective and the narrator could be wrong. Moreover, Selina Davis never states that her side of the story is the real and the true one. This unreliable narrator with a very high degree of overtness is a literary device used by the author to meet the needs of a first-person narrative situation to present a personal point of view on the events using a distinct language. So an unreliable narrator is reliable for a first-person narrative situation and the language stresses the subjectivity of the narrative agent who tells the story, but I will focus on language in the next chapter.

2.3 Language and point of view

Sociolinguists consider that one's language offers clues about one's personal background and identity: ethnicity, socio-economic class, education, occupation, gender, age etc. Yet, the theory of relativity of language and cognition claims that the language reflects and determines people's perceptions and cognition, one's worldview being delimited by the borders of one's language. According to these assertions, the language used by the narrator of the story *Let Them Call it Jazz* offers indices about Selina Davis's background. Indeed, the mixture of standard forms with non-standard forms is a way of characterising her as being a white Greole immigrant in terms of ethnicity, belonging to a low class, uneducated ("I was a bite late in going to school regular [...]".[43])and unemployed young woman ("I have no job at the time [...]".[44]). I have already stressed the fact that the language is a mark of highly overt narrator with a very subjective voice. Moreover, one could assume that the subjective and personal render of the events is due to Selina's language, and this amalgamation of standard and non-standard forms determines her restricted worldview.

In the opinion of the authors of the *Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, this mixed language is the result of the combination of the two main textual strategies for re-placing language, abrogation and appropriation:

> «The first, the abrogation or denial of the privilege of 'English' involves rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstruction of the language centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege. Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of

[42] *Ibidem*, p. 48.

[43] Jean Rhys, *op. cit*., p. 50.

[44] *Ibidem*, p. 45.

> normative or 'correct' usage, and its assumption of traditional and fixed meaning 'inscribed' in the words. Appropriation is the process by which the language is taken and made to 'bear the burden' of one's own cultural experience, or, as Raja Rao puts it, to 'convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own'.[45]

By using this language, the author not only rejects English as the High variety, and as the language of the higher classes, but she also adapts it to make it suitable for the means of communication, responding to the narrator-character's needs. The author also presents an ideological point of view, the vernacular culture being opposed to the prestigious culture.

According to Sanford Sternlicht, the "particular success" of the short story *Let Them Call it Jazz* is due to the use a West Indian dialect[46], but in my opinion, this language is not a dialect. A dialect is a language variety with distinctive features of pronunciation, vocabulary and grammar, or in this text, there is a non-standard variety amalgamated, mixed with the standard variety, and the narrator is in control of the both varieties. Let's see now how the standard language is manipulated to create Selina Davis idiolect, a personal dialect including standard and non-standard forms. The narrator's pronunciation is colloquial, with contracted forms like "don't", "can't", "it's", "doesn't", "I'm", "won't", "What's", "that's", "You dam' a fouti liar" etc. If one takes a look at the vocabulary used, it will be noticed that there are not many specific dialectal terms used ("doudou", "go-bye", "country-cookie", "cheerio" etc.) which are not translated to convey "the sense of cultural distinctiveness"[46], and some colloquial expressions like "I tell you", "to hell with the small stitches", "you go to hell" etc. These distinctive features of the transcription of the pronunciation and of the vocabulary do not allow conclude that this variety is a dialect. But in the same time, they function as markers of the subjective voice of an overt narrator just as the grammar features that I will consider next.

One of the most striking characteristics of the grammar is the mixture of the verb forms with the suffix -s for the third person singular and forms with the absence of this verb ending: "One day a nice girl comes around with books and she give me two, but I don't want to read so much"[47]; "She says she sees me come in".[48] Even in the negative form, one can see the same mixture of the forms "doesn't" and "don't" in the third person, but with the predominance of the form "don't" ("Twice the doctor come to see me. He don't say much and I don't say anything, because a uniform woman is always there".[49]), the form "doesn't" being very rare ("Every

---

[45] Bill Ashcroft, Gareth Griffith and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London/ New York, Routledge, 1989, pp. 38 – 39.

[46] *Ibidem*, p. 64.

[47] Jean Rhys, *op. cit*., p. 59.

[48] *Ibidem*, p. 62.

[49] *Ibidem*, p. 60.

where else I live – well, it doesn't matter to me [...]!.[50]; "[...] but he goes on that it doesn't suit me at all to be so thin [...]".[51]).

Yet, the past tense is sometimes marked, but most of the time it is not marked: "She save up all the money my mother send, she don't keep one penny for herself – that's how I get to England".[52] But there are passages in which past tense is marked, for example when she quotes somebody's speech verbatim: "I'm disappointed in you, Selina. I thought you had more spirit".[53], but not only: "Even if they played it on trumpets, even if they played it just right, like I wanted – no walls would fall so soon. 'So let them call it jazz', I think, and let them play it wrong. That won't make no difference to the song I heard".[54] Moreover, double negation to emphasize, and tenses shift are other striking features of this language as one can see in the passage quoted above, but these excerpts also illustrate the shift between sentences with a simple structure which are coordinated and juxtaposed, and sentences with a complex structure, like the use of subjunctive in a conditional clause, which again shows that the narrator is in control of both standard and vernacular varieties.

The sociolinguists have an explanation for the absence of the suffix -s as a marker for the third-person singular and for the absence of the dental suffix -ed as a marker for the past tense. They maintain that these suffixes are not pronounced in a non-standard variety because they function as markers of people's adherence to the norms of a vernacular culture. But in the text *Let Them Call it Jazz,* at the graphological level, there is no apostrophe marking this thing. The non-standard forms are considered to be, in the *Encyclopedia of Post-colonial Literatures in English:* "[...] a vital asset to the creative genius of the Caribbean literary imagination".[55]

Another common feature of the colloquial language is the absence of the copula to be, and the Rhys's short story does not make exception of using it: "He sit below the magistrate, he dressed in black and he so handsome I can't take nay eyes off him".[56]; "The bathroom the same, all the taps rusty".[57] But there are passages in which the copula is used: "This man is not like most English people".[58] All these standard features associated with non-standard features determine us to jump the conclusion that this is not a dialect, but a mixed language, the narrator easily shifts between the standard and the non-standard forms, or in other words, her linguistic repertoire entails two linguistic resources, a standard variety and a non-standard variety.

---

50 *Ibidem*, p. 46.

51 *Ibidem*, p. 48.

52 *Ibidem*, p. 50.

53 *Ibidem*, p. 49.

54 Jean Rhys, *op. cit*., p. 63.

55 Eugen Benson and L.W. Conolly eds., *Encyclopedia of Post-colonial Literatures in English*, Vol. 2, London, Routledge, 1994, p. 811.

56 Jean Rhys, *op. cit.*, p. 56.

57 *Ibidem*, p. 45.

58 *Ibidem*, p. 44.

The use of repetitions for different purposes is also a characteristic of this special register: to emphasize ("But what to do? What to do?"[59]), to reinforce a feature, to intensify a subjective perception ("The man make some remark and she look at me so hateful. So hating I shut the front door quick".[60]), to reflect a durative or a progressive aspect ("The girl in front is very young and she cry and cry".[61]; "They whisper, they whisper. They nod, they nod".[62]), to produce a sort of echo in the character's mind ("Last thing I see before I put the light out is a postcard on the dressing table. 'Not to worry.' Not to worry!"[63]) or to create irony by quoting one's words ("[...] but they'll let me live till I'm a caricature of myself. That's what he say, 'Caricature of yourself.'"[64]; "That glass is irreplaceable, the man says. 'Irreplaceable.' "[65]).

After having presented all these features of the pronunciation, vocabulary and grammar, which characterize the language used by the narrator of the short story *Let Them Call it Jazz,* I maintain my opinion that this language is not a dialect, but a mixed variety, as the result of the amalgamation of standard and vernacular forms. The authors of *Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature K* consider that "a characteristic of dominated literatures is an inevitable tendency towards subversion [...] ".[66] So, according to them, using this language does not serve only to render a personal and subjective point of view of an unreliable narrator, but it is also a form of protest against the imposed values of the prestigious culture. The irony, as an effect of this language, is, in the opinion of Sylvie Maurel, another sign of "a silent and nonetheless powerful voice to protest or dissidence".[67] Generally, it is claimed that, from a linguistic point of view, there are no superior and inferior languages, any language is as good as another to express referential and affective functions, but from a social point of view some varieties become more prestigious than others, but while a high variety acquires an overt prestige, a low variety has a covert prestige and it is highly valued by the people who use it. While Standard English, as a social dialect, has overt prestige, a vernacular language has covert prestige, and by choosing to speak it, its users show they appertain to a distinct culture and do not adhere to the norm of the dominant culture. This thing is explicitly expressed again in *The Empire Writes back: Theory and practice in Post-colonial Literatures:*

One of the main features of imperial oppression is control over language. The imperial education system installs a 'standard' version of the metropolitan

---

[59] Jean Rhys, *op. cit.*, p. 46.

[60] *Ibidem*, p. 49.

[61] *Ibidem*, p. 58

[62] *Ibidem*, p. 57.

[63] *Ibidem*, p. 51.

[64] *Ibidem*, p. 49.

[65] *Ibidem*, p. 54.

[66] Bill Ashcroft *et al.*, *op. cit*., p. 33.

[67] Sylvie Maurel, *Jean Rhvs*, Basingstoke, Macmillan, 1998, p. 63.

language as a norm, and marginalizes all 'variants' as impurities. [...] Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established. Such power is rejected in the emergence of a post-colonial voice.[68] According to Delia Caparosso Konzett, the narrator's language not only offers a realistic representation of a white Creole immigrant in England, but it is suitable for the mass culture and "can thus be seen as an amalgamation of linguistic multivalency and the more abstract discourse of modern mass culture".[69] In *Let Them Call It Jazz,* the consequence of the two processes of abrogation and appropriation of the English language is the emergence of "the english language" as "a culturally significant discourse"[70] which "becomes a tool with which a 'world' can be textually constructed".[71]

To conclude, I will stress the fact that the author makes the narrator bear the burden of a distinct language to meet the requirements of a homodiegetic narration with an unreliable narrator-character involved in the story, and with internal focalization. Thereby, she presents a restrictive and limited point of view on the events of a focalizer-character in the story, having a limited worldview determined by the borders of her language, as a sign of an high degree of overtness, and yet reflects an ideological point of view as a form of subversion and protest against the imposed values of the English culture and society. "The subtextual mode is indignation".[72]

Conclusion

Referring at Jean Rhys's heroine-character in general, Stanford Sternlicht asserts that:

> "Rhys's women are most often marginalized people, sometimes displaced from their Caribbean home and always outsiders to 'woman's traditional domestic world' as they trespass on 'masculine public territory'. They are parasitic and often passive, more mannequins than they realize".[73]

The narrator-focalizer-protagonist of the short story *Let Them Call it Jazz* can be easily included in this category because, as a character, she meets all the conditions being marginalized, displaced, alien, outsider, passive, but she is also an exception, because in the end she makes some steps to adapt by becoming active and finding a job. As an internal focalizer, she presents a limited and subjective point of

---

68 *Ibidem*, p. 7.

69 Delia Caparosso Konzett, Ethnic Modernisms: Anzia Yezierska, Zora Neale Hurston, Jean Rhys, and the Aesthetic of Dislocation, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 130.

70 Bill Ashcroft *et al*., *op. cit*., p. 46.

71 *Ibidem*, p. 44.

72 Sanford Sternlicht, *op. cit*., p. 137.

73 *Ibidem*, p. 138.

view which makes her an unreliable narrator. According to Molly Hite, choosing such a protagonist is another strategy for subversion:

> "Rhys continually places a marginal character at the centre of her fiction and in doing so decentres an inherited narrative structure and undermines the values informing this structure".[74]

So, not only this distinct language is a form of protesting, but choosing an ordinary heroine as a protagonist is also a form of subversion because

> "Rhys never attempts to create a specilness for her heroines. [...] Their distinction lies in their representative ordinareness. They are a collective symbol: alienated women in patriarchal Western society of the early twentieth century".[75]

Widely recognized as an exponent of literary modernism with an original distinctive voice and a representative member of the post-colonial literature, Jean Rhys is also famous for the control of a «direct, unembellished, non-metaphorical prose style"[76], for "an exceptional 'instinct for form' [...] and the rhythmical flow of narration undistorted by reflections or intellectual abstractions".[77] In the analysis of the most interesting narrative features of the short story *Let Them Call it Jazz,* I illustrated how focalization, narration, unreliability, language and style have been artistically interrelated by the author to create a subjective and restricted point of view of all narrator-focalizer-character with a limited worldview, having as effect the immediateness and the directness of the perception by the reader.

Bibliography

Ashcroft, Bill, Griffith, Gareth and Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London/ New York, Routledge, 1989

Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2nd ed.), Oxford, Oxford U.P., 2004

Benson, Eugen and Conolly, L.W. (eds.), *Encyclopedia of Post-colonial Literatures in English* (Vol.2), London, Routledge, 1994

Caparosso Konzett, Delia, *Ethnic Modernisms: Anzia Yezierska, Zora Neale Hurston, Jean Rhys, and the Aesthetic of Dislocation*, New York, Palgrave Macmillan, 2002

Hite, Molly, *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*, N Y: Cornell U. P., Ithaca, 1989

---

74 Molly Hite, *op. cit*., p. 25

75 Sternlicht, *op. cit*., p. 136.

76 *Ibidem*, p. 139.

77 Frank N. Magill ed., *Critical Survey of Short Fiction: Current Writers*, Vol. 7, Englewood Cliffs/ New Jersey, Salem Press, 1981, p. 2779.

Leech, Geoffrey N. and Short, Michael H., *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London, Longman, 1991
Magill, Frank N. (ed.), *Critical Survey of Short Fiction: Current Writers* (Vol.7), Englewood Cliffs/ New Jersey,Salem Press, 1981
Maurel, Sylvie, *Jean Rhys*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
Meyer, Paul Georg, *Svnchronic English Linguistics*, Tübingen, Narr, 2002
Moon, Brian, *Literary Term: A Practical Glossary* (1992; 1 ed.), Urbana Illinois, National Council of Teachers of English, 1999
Murfin, Ross C. and Ray, Suprya M., *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Boston, Bedford/ St. Martin's, 1998
Ousby, Jan, *The Cambridge Guide to Literature in English* (1 ed.), Cambridge, Cambridge U. P., 1993
Prince Gerald, *Dictionary of Narratology* (1987; 1 ed.), Hampshire, Scholar Press, 1991
Rhys, Jean, «Let Them Call it Jazz», in *Tiger are Better-Looking*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 44 – 63
Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/ New York, Methuen, 1983.
Sanford Sternlicht, *Jean Rhys*, New York,Twayne Publishers, 1997
Whitlock, Gillian and Tiffin, Helen, *Re-sitting Queen's English: Text and Tradition in Post-colonial Literatures*, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 1992.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Cristina Gabriela Marin
Universitatea din Craiova

English Word Stress

Abstract
Incorrect positioning of the stress is one of the main problems of learning English, the major cause of intelligibility problems. This article aims to present some aspects of the English stress and it proposes to give a clear definition of the term.
Key-words: rule, syllable, choice, vowel, to produce, to pronounce

The subject of English stress has received a large amount of attention and the references given here are only a small selection from an enormous number. Incorrect stress is the major cause of intelligibility problems for foreign learners and therefore, a subject that needs to be treated seriously. I have deliberately avoided using the term "accent", which is found widely in the literature of stress. This is for three main reasons: it increases the complexity of the description without, in my view, contributing much to its value.

Different writers do not agree with each other about the way the term should be used. The word "accent" is used elsewhere to refer to different varieties of pronunciation (e.g: „a foreign accent"); it is confusing to use it for a quite different purpose- to a lesser extent we also have this problem with „stress" which can be used to refer to psychological tension.

Many studies of stress have tried to deal with the question of the numbers of different levels. Arnold[1] presents a well-reasoned approach; most writers conclude that there are three levels (primary, secondary and unstressed) required. It is said above that one must take one of two positions: one is that stress is not predictable by rule and must be learned word by word. (see Jones[2]) .

The second (which I prefer) is to say that difficult though the task is one must try to find a way of writing rules that express what native speakers naturally tend to do in placing stress. (while acknowledging that there will always a substantial residue of cases which appear to follow no regular rules).

The nature of stress is simple enough- practically everyone would agree that the first syllable of words like "father" , "open", "camera" is stressed, that the middle syllable is stressed in "potato", "apartment", "relation" and that the final syllable is stressed in "about", "receive", "perhaps". Most people feel they have some sort of idea of what the difference is between stressed and unstressed syllables, though they might explain it in many different ways.

What are the characteristics of stressed syllables that enable us to identify them? It is important to understand that there are two different ways of approaching this question, one being to consider what the speaker does in producing stressed

1 Arnold, G. F, „Stress in English Words", Lingua, vol 6, no. 4, p.221-67 (1957).
2 Jones, D „An Outline of English Phonetics"9-th edition, Cambridge University Press, sections 920-1.

syllables and the other being to consider what characteristics of sound make a syllable seem to a listener to be stressed. In other words we can study stress from the point of view of *production* and of *perception*, the two are obviously closely related but are no identical.

The production of stress is generally believed to depend on the speaker using more muscular energy that is used for unstressed syllables. Measuring muscular effort is difficult but it seems possible, according to experimental studies, that when we produce stressed syllables, the muscles that we use to expel air from lungs are more active producing higher subglottal pressure.

It seems probable that similar things happen with muscles in other parts of our speech apparatus. Many experiments has been carried out on the perception of stress, and it is clear that many different sound characteristics are important in making a syllable recognisably stressed. From the perceptual point of view, all stressed syllables have one characteristic in common, and that is prominence; stressed syllables are recognised as stressed because they are more prominent than unstressed syllables.

We now come to a question that causes a great deal of difficulty particularly to foreign learners: how can one select the correct syllable or syllables to stress an English word? As is well know, English is not one of those languages where word stress can be decided simply in relation to the syllables of the word, as can be done in French (where the last syllable is usually stressed, Polish where the penultimate syllable is stressed or Czech where the first syllable is stressed). Certainly anyone who tries to analyse English stress placement has to recognize that it is a highly complex matter. However, it must also be recognised that in most cases when English speakers come across an unfamiliar word, they can pronounce it with the correct stress (there are exceptions to this, of course) in principle, it should be possible to discover what it is that the English speaker knows and write in the form of rules. In order to decide on stress placement it is necessary to make use of some or all of the following information:

whether the word is morphologically simple, or whether it is complex as a result either of containing one or more affixes (prefixes or suffixes), or being a compound word; the grammatical category to which the word belongs (noun, verb, adjective, etc); the number of syllable in the word; the phonological structure of those syllables.

Two-syllable words

Here the choice is still simple: either the first or the second syllable will be stressed not both. We will look first at verbs. The basic rule is that if the second syllable of the verb contains a long vowel or diphthong, or if it ends with more than one consonant, that second syllable is stressed:

Thus: *"apply"* [ɒplai] "*arrive*" [ɒ'raiv]

If the final syllable contains a short vowel and one (or no) final consonant, the first syllable is stressed:

"enter" [ent] *"envy"* [envi'] *equal* [i:kwel]

A final syllable is also unstressed if it contains [ə] (e.g. "*follow"* ['fal ə], "*borrow"* ['bar ə]). Most two-syllable verbs that seem to be exceptions to the

above might be interpreted as being morphogically complex eg: "*permit"* [p 'mit- "per" +"mit"] or we could simply list all such verbs as exceptions. Two syllable simple adjectives are stressed according to the same rule giving: e.g: *"lovely*" ['lʌvli] *"even*" [i:vn] "*hollow*" ['hal o ω].
Nouns require a different rule: if the second syllable contains a short vowel stress will usually come on the first syllable. Otherwise, it will be on the second syllable:
"money" [mʌni] *"estate*" [i'steit].
Other two syllable words such as adverbs and prepositions seem to behave like verbs and adjectives.

Three-syllables words

Here we find a more complicated picture. In verbs, if the last syllable contains a short vowel and ends with not more than one consonant that syllable will be unstressed, and stree will be placed on the preceding (penultimate) syllable. Thus:
"*encounter"* [iŋ'kaωnt] "*determine*" [di'tɜ:min]
If the final syllable contains a long vowel or diphthong, or ends with more than one consonant, that final syllable will be stressed. Thus:
"entertain" [ento 'tein] *"resurrect"* [rez 'rekt]
Nouns require a different rule. Here, if the final syllable contains a short vowel or [ÿ ω], it is unstressed; if the syllable preceding this final syllable contains a long vowel or diphthong, or it ends with more than one consonant, that middle syllable will be stressed. Thus:
"*mimosa"* [mim ωzv] "*disaster*" [di'za:sto] *"potato*" [pq 'teitvω]
If the final syllable contains a short vowel and the middle syllable contains a short vowel and ends with not more than one consonant, both final and middle syllables are unstressed and the fist syllable is stressed:
"*emperor*" [empro] "*cinema*" ['sino m] *"custody*" ['kʌst%di]
Most of the above rules show stress tending to go on syllables containing a long vowel or diphthong and/or ending with more than one consonant. However, three-syllable simple nouns are different. If the final syllable is of this type, the stress will usually be placed on the first syllable. The last syllable is usually quite prominent so that in some cases it could be said to have secondary stress.
"*intellect*" ['into lekt] "*marigold"* ['mærig ωld] *"stalactite*" ['stælq ktait]
Adjectives seem to need the same rule, to produce stress patterns such as:
"*opportune*" [apo tju:n] *"insolent*" ['inslo nt] "d*erelict*" ['dero likt]

The above rules do not, of course, cover all English words. They apply only to major categories of **lexical** words (nouns, verbs and adjectives), not to **function** words such as articles and prepositions. There is not space in this course to deal with simple words of more than three syllables, nor with special cases of loan words (words brought into the language from other languages comparatively recently). Other words change their pattern according to the context they occur in.

Despite the exceptions, it seems better in many ways to attempt to produce some stress rules (even if they are rather crude and inaccurate) than to claim that there is no rule or regularity in English word stress.

Bibliography

Peter, Roach, *English Phonetics and Phonology,* Second Edition, Cambridge University Press, 1999
Brazil, D., Coulthard M., Johns C., *Discourse Intonation and Language Teaching*, London, Longman
Gimson A.,C., *English Pronouncing Dictionary*, 14-th edition, London
Wells, J.C., *Longman Pronunciation Dictionary*, London, Longman.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Caroline Ziolko
École Supérieure des Beaux Arts de Montpellier, France

Arts plastiques, langage numérique, plurilinguisme

Resumé
La pratique des arts visuels repose sur une approche syncrétique des codes et des langages. Elle est depuis les années 1980 également confrontée à l'intrusion des nouveaux langages et codes numériques. Parallèlement, chacun aujourd'hui, ou presque, distingue l'analogique du digital, ou encore, le réel du virtuel. Alors que les propositions, et les dispositifs tendent, par leur hybridité, à brouiller les pistes chacun est aussi invité à développer une certaine forme de plurilinguisme, dans sa réception de messages et d'images aux codes hybrides. C'est donc, dans l'univers de la création, et de la formation artistique qu'apparaissent, en termes socio-sémiotiques, les dimensions et caractéristiques d'un plurilinguisme interculturel et planétaire nouveau, qui évolue avec le développement du tout numérique.
Mots-clés : art, ordinateur, langage visuel, plurilinguisme

> *« En fait, il n'est plus guère de domaines où l'ordinateur n'ait à intervenir à un quelconque degré, il est le nouvel interface du monde et de l'homme. »* [1]

Pouvait-on imaginer, en 1900, que la seconde langue, de nombreux enfants, adolescents et adultes, serait au XXI[e] siècle, non plus une langue vivante mais un langage machine ? Un langage, non pas verbal mais digital, relevant de l'informatique permettant de dialoguer, créer et naviguer virtuellement *via* un écran, ou tout autre système programmé par un code binaire. Mais, bien que la présence du numérique soit, aujourd'hui, effective dans les moindres activités, sociales et même peu à peu privées, elle passe pratiquement inaperçue, même si elle constitue le dénominateur commun de notre culture contemporaine.

Les concepteurs et les réalisateurs d'images, artistiques ou fonctionnelles, doivent donc, pour exprimer et représenter le réel ou l'imaginaire, maitriser les langages et les codes analogiques et numériques. Dans ce domaine, l'adaptation, voire la transposition des savoir-faire et des pratiques traditionnelles vers de nouvelles approches a été rapide et performante. En effet, les plasticiens professionnels, faisaient déjà appel à une grande diversité de langages. Établissant ainsi, via des créations analogiques, au-delà des frontières de langue, d'époques, de cultures et de territoires, un moyen de dialogue et d'échange privilégié. Le numérique, en introduisant un certain plurilinguisme, dans l'économie de l'image, a

[1] Moles, A., *Art et ordinateur*, Paris, Blusson, 1990, p.15.

donc démultiplié les usages, pratiques, les incidences et les interrelations à l'intérieur même de ces systèmes de signes, de leur production à leur réception. C'est ainsi l'ensemble des modes de communication qui se trouve affecté. Ce qui conduit effectivement à formuler, en termes de plurilinguisme, toute approche artistique contemporaine où l'interaction entre les langages - analogiques et arbitraires, traditionnels et contemporains - est devenue une réalité de plus en plus attractive et stimulante pour l'imaginaire des créateurs et du public. Il est aujourd'hui rétrospectivement possible, en dépassant un débat essentiellement focalisé sur une concurrence technologique, de considérer les différences et complémentarités des langages non verbaux, introduits par les nouvelles technologies par rapport aux différents types de langages traditionnels.

Art et plurilinguisme technique et culturel

Trop souvent abordé dans sa seule dimension esthétique, le rapport art et ordinateur élude le problème du rapport humain à l'outil, au niveau de la formation ou au niveau professionnel. En partant d'un regard interne, celui des plasticiens confrontés à l'émergence du tout numérique, les observations qui suivent prennent donc en compte les dimensions plurielles et interculturelles de codes et langages visuels, spécifiques, concurrents mais aussi de plus en plus interdépendants et complémentaires. Le premier point abordé, ici, concerne l'accès à la création et à l'autodiffusion - ou à l'auto-médiatisation - induites par le numérique.

Le numérique, s'introduit, à partir des années 1980, dans la création artistique, Il gagne cinq ans plus tard, *via* dans sa version simplifiée, miniaturisée et conviviale, la sphère domestique. Les professionnels, comme les amateurs les plus créatifs, peuvent alors acquérir un micro ordinateur personnel. En Amérique du Nord, en Asie et en Europe de l'Ouest, les premiers équipements performants et accessibles au grand public, font leur apparition sur le marché. Un même support, un même langage machine, une même logique informatique, le grand public peut aussi avoir librement accès à de nouvelles formes d'expression. Il devient en effet possible de créer des textes, des images fixes, des animations vidéo, des mixages sonores en toute autonomie. Chacun ou presque peut, dès lors, individuellement, sans formation spécifique préalable, sans atelier ou studio, concevoir, réaliser et éditer ses propres créations ou de simples expérimentations. L'expression artistique et la créativité ne sont plus limitées à des pratiques marginales ou spécialisées. Elles s'inscrivent dans un nouveau mode d'accès à l'image et au son. Celui initié par ce que Régis Debray désigne en termes de *vidéosphère*[2].

L'outil numérique, plus souvent perçu par le grand public dans une optique ludique et récréative expérimentale, autorise une hybridation des langages - image, texte, son, animation, vidéo -. Cela inaugure de nouveaux modes d'expression personnels, auxquels la toile et les réseaux sociaux permettent, quelques années plus tard, d'accéder à une diffusion planétaire sur un mode informel et interpersonnel tout à fait convivial. Ces nouvelles pratiques engendrent également des exigences nouvelles. Émerge alors une demande plus diversifiée et plus ciblée des produits récréatifs et culturels - Vidéodisque, Minitel, CD-ROM puis DVD -. Apparaissent aussi de nouveaux types de rapports à l'imaginaire, au virtuel et à l'hybridation des

[2] R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 409-452.

médias. La retouche photographique, devenue accessible sur l'écran d'un micro ordinateur domestique, adopte le simple statut d'option graphique à but esthétique. Levant ainsi le tabou de la retouche photographique, longtemps perçue comme une falsification. La notion de *caméra vérité* est, *de facto*, également reconsidérée. L'édition de textes, de visuels et vidéos devient accessible sans restriction d'âge, de formation et de situation géographique, ne rencontrant plus que quelques frontières, douanières ou économiques, rapidement détournées par une pratique de piratage informatique, elle aussi planétaire.

L'irruption de ces nouveaux langages a connu diverses réceptions dans le monde de l'art. Après une attitude initiale, caractérisée parallèlement par l'adhésion massive et le rejet phobique, la pratique s'est progressivement orientée vers l'adoption d'une approche syncrétique, plus rationnelle. Aujourd'hui, les pratiques professionnelles traditionnelles et contemporaines, en art comme en communication, cohabitent avec intelligence, en toute harmonie, en fonction de leurs finalités, spécificités, et performances respectives. Modes d'expression et de communication privilégiés. Des langages visuels, plus ou moins complexes, sont, depuis la Préhistoire, utilisés dans des perspectives magiques, esthétiques ou pratiques. Régis Debray résume ce principe *via* une grille déclinant « *Les trois âges du regard »*[3]. Ces périodes peuvent être désignées, selon leurs finalités iconiques, symboliques et religieuses ; puis esthétiques et didactiques, et enfin médiatiques et fonctionnelles. Mais, l'avancée des technologies, qui autorisent l'hybridation totale des médiums, semble bien avoir été un phénomène tout aussi décisif, sinon plus que l'avancée des idées et des idéologies.

La transversalité des pratiques implique en effet un certain syncrétisme des langages et des codes, à l'intérieur de la sphère numérique mais aussi, au-delà, entre pratiques analogiques et numériques. Les technologies informatiques se sont imposées, par leur efficacité langagière transversale interculturelle. Parallèlement, ou en complément, de toute autre formation ce langage technique, aujourd'hui devenu un plus indispensable, s'acquiert facilement. Tel un visa, il donne accès, dans la société de l'information et de la communication et en art contemporain, au territoire du tout numérique. Mais, si certains adhèrent à l'idée que *le médium est le message*, d'autres valorisent la prédominance du contenu et du sens sur la forme et le support. En effet, tout en générant une augmentation exponentielle du visuel, le numérique a paradoxalement contribué à inaugurer un rapport plus large, plus convivial et plus direct à l'écrit, au texte, à l'édition, et donc au sens et à la narration. En amont comme en aval de toute production artistique et de tout projet professionnel, l'écrit et le sens occupent une place nouvelle. Aujourd'hui, toute manifestation, expositions ou biennales, génère une grande quantité d'articles, de commentaires, de notes sur des blogs et autres sites et journaux en ligne. La formation artistique, supérieure, intègre, pour sa part, toujours plus d'heures de culture générale et donne, sous forme de rapports, de mémoires et de carnets personnels une place plus importante à l'écrit et à la littérature. Comme dans d'autres domaines, l'ordinateur est devenu un outil incontournable dont l'utilisation est très tôt maitrisée, et même mieux ici encore, par les jeunes plasticiens que par l'ensemble des étudiants. Les écoles d'art développent et encouragent l'usage de ces

[3] R. Debray, *Vie et*…, *op. cit.,* pp. 292-293.

véritables prothèses naturelles que sont devenus les équipements informatiques, pour créer, communiquer, mais aussi pour consulter des sites et rechercher des informations via les banques de données en ligne et médiatiser les travaux. A partir des années 1968, l'art conceptuel a contribué à l'irruption du texte et de la parole, et donc du langage compris ici au sens traditionnel, dans l'expression artistique. Le texte et l'écrit développent même une certaine plasticité nouvelle. Dans des œuvres en trois dimensions ou des productions plus immatérielles, comme des tableaux lumineux, des pièces réalisées en néon ou LED, ou encore dans des vidéos expérimentales exclusivement constituées de lettrages, de textes et de phrases défilant sur l'écran avec ou sans autres effets visuels. L'art comme la communication ont donc rapidement intégré aussi, dans sa forme même, l'écriture électronique. La véritable révolution langagière, avec le numérique, a contaminé l'art et la communication, a donc adopté différents aspects.

L'ordinateur « *nouvel interface du monde et de l'homme contemporain »*[4] et le tout numérique contribuent donc à développer la dimension d'un plurilinguisme qui, au delà du verbal et de l'écrit, prend en compte les différents paramètres d'une intercommunication globale, fonctionnant en réseaux dédiés ou, *a contrario*, en vue d'une audience très large. Le numérique propose donc un langage universel propice à l'hybridation totale des ressources exploitées - images, textes sons, mouvements - pour constituer de nouveaux supports d'expression et de communication, autoriser l'échange de savoirs et la représentation du réel ou de l'imaginaire, au-delà de toutes formes de frontières. Il ne permet pas seulement l'accélération, et la simplification du traitement des données. Au-delà de son incidence sur la procédure, ou fabrication, il intervient, d'une certaine manière, sur la forme et le contenu des réalisations. Un phénomène que certains artistes exploiteront pour exprimer précisément un propos personnel, critiquant ou valorisant l'omniprésence d'une technicité toujours plus intrusive.

La relation entre art et plurilinguisme se dessine donc, via l'ordinateur, sur trois plans complémentaires. Le premier plan intéresse le support. Il concerne le langage du système de fonctionnement auquel les ingénieurs, les programmeurs et, plus rarement, les artistes eux-mêmes ont accès. Le second plan intéresse la mise en forme et la création que le plasticien - comme tout usager potentiel - pilote *via* une interface conviviale. Cela ne requiert que relativement peu d'apprentissage, mais ne donne accès qu'à des fonctions préprogrammées du logiciel. Cependant, c'est un moyen assez simple pour dialoguer avec la machine et obtenir une image, un texte ou des sons. Enfin, au niveau du contenu, le créateur - qu'il soit plasticien, graphiste, architecte - peut projeter son propre imaginaire, ses rêves et ses projets, sa propre culture, celle de sa tribu - i.e. sa communauté intellectuelle affective, professionnelle, économique.

Une grande exposition, intitulée, avec beaucoup d'à-propos *Les Immatériaux*, était organisée au Centre Georges Pompidou à Paris, en 1985. Elle célébrait l'émergence des nouvelles technologies, En 1989, ce musée révélait, avec *Les Magiciens de la Terre,* des artistes de pays émergents, pour lesquels le geste et la matérialité conservaient toute leur dimension traditionnelle première. En 1992, avec *Magiciens de la Terre,* et ensuite en 2005, avec *Africa Remix*, le Centre

[4] A. Moles, *Art et…, op. cit*., p. 15.

Georges Pompidou donnait l'occasion, dans un contexte consacré à l'art contemporain, de réfléchir sur des notions de métissage et d'hybridation langagière et culturelle. Cette manifestation permettait aussi d'aborder aussi des notions touchant le technologique et le technique, autant que la problématique de la narration dans l'expression plastique. Ces manifestations emblématiques ont révélé des pratiques créatives habituellement éloignées - à tort - des projecteurs de la médiatisation occidentale. Elles ont fourni aussi l'occasion de reconsidérer la différence entre des pratiques, codes et langages créatifs intuitifs et manuels et des procédures essentiellement ou presque binaires, électroniques et virtuelles. Ces expositions ont aussi permis de reconsidérer, à l'heure du numérique, des notions concernant, au niveau pratique ou théorique, les termes de métissage et d'hybridation des matériaux, des couleurs et des formes, et signes et, au-delà, des cultures.

Art et technologie numériques

En mettant en œuvre des langages spécifiques, les arts visuels ont, de tout temps, constitué des modes d'expression interculturels privilégiés. Ils permettent, dans certains cas et en faisant appel aux codes de l'imagerie analogique, de communiquer des idées et des concepts, au-delà des barrières linguistiques et culturelles. Ce schéma se complique dans le cas de l'art contemporain, mais il demeure en principe exact, dans la mesure où les codes esthétiques sont transculturels. Le partage de valeurs et de critères esthétiques induisant une communication interculturelle privilégiée, l'esthétique et le sens de l'œuvre d'art pouvant faire l'économie de toute traduction littérale, le numérique a démultiplié, dans la production et l'enseignement, les langages au niveau méthodologique, mais aussi pratique et discursif. Ou encore, au niveau du comment faire, quoi faire et que signifier, le numérique du traitement de l'information à l'usage de supports électroniques a réussi, en quelques décennies, à établir un syncrétisme fonctionnel entre l'art et de la science. A propos de l'esthétique informationnelle, Abraham Moles évoque *un algorithme universel de l'œuvre d'art*, auquel s'applique la méthodologie déclinée dans *L'art et l'ordinateur.* Ceci concerne indistinctement *«message sonore, message visuel, message littéraire et typographique, images mobiles du cinéma, ou images fixes de la photo, des arts graphiques, ou de la peinture, messages des arts des parfums, ou du gout »*[5].

Un autre aspect, interculturel et discursif, des technologies informatiques relève du fait qu'elles génèrent leur propre culture, héros, et légendes Cet aspect de la cyberculture a été observé par Mark Dery[6]. Mais, au-delà d'un phénomène techno tribal médiatique, il est intéressant de considérer les paramètres langagiers et sémantiques de ce nouveau multiculturalisme. Ce multilinguisme, s'il est délibéré et bien maitrisé, peut constituer un atout culturel. S'il est imposé, il peut devenir une contrainte et même un obstacle à la création et à l'expression personnelle. A propos de la création artistique, l'incidence du numérique peut s'évaluer selon deux paramètres différents : externe et interne à la production. Au niveau externe, c'est-à-dire en amont d'un projet artistique, le numérique intervient au même titre que dans

[5] A. Moles, *Art et …, op. cit*., p. 39.

[6] M. Dery, *Vitesse virtuelle*, Abbeville, Tempo, 1996.

d'autres domaines. Au niveau interne, dans l'économie de projet, le numérique contribue, en plus, à développer de nouveaux modes d'échange de savoir, d'information et de production. Il favorise une approche plus pragmatique, dans l'enseignement et la recherche, la création et la médiatisation des œuvres. Mais, il permet aussi, à un public toujours plus large, de s'intéresser, à distance et dans un premier temps de manière virtuelle, aux musées et à la création. C'est le rôle des DVD et des portails culturels en ligne. Le grand public peut expérimenter différentes formes d'expression et de communication, avec les blogs, les sites personnels, les réseaux sociaux, en utilisant des mini caméras, et des logiciels de traitement de textes d'image et de son. En cela, le numérique apparait actuellement, de la création à la diffusion, comme une avancée positive, abolissant même certaines frontières entre professionnels et amateurs avertis. Mais, l'apprentissage et la création, *via* des logiciels et des outils formatés pour un marché planétaire posent quelques questions de fond. Cette pratique ne risque-t-elle pas, à long terme, de gommer toute spécificité culturelle ou toute personnalité ? Les résultats actuels prouvent le contraire. La diversité et la profusion des propositions formulées par les étudiants d'une même école, autour d'un même thème de travail et disposant des mêmes outils de base est éloquente. Dans une biennale internationale d'art contemporain, les œuvres créées, à partir de supports et d'outils électroniques similaires sinon identiques, démontrent aussi une grande diversité créative, formelle et conceptuelle.

L'approche numérique détermine aussi de nouveaux rapports au temps et à l'espace. Libérant l'individu de la matérialité des contraintes de la production, le numérique permet de dégager plus de temps pour élaborer les contenus et les concepts, en délégant à l'outil une part de l'exécution plastique. «*Désormais, tout créateur, tout ingénieur, tout designer, ou tout artiste part quasi nécessairement du stade où son prédécesseur s'est arrêté, il n'a plus à refaire les étapes d'apprentissage de la maitrise des formes dans l'acte de représenter qui fut la règle de fer de l'éducation artistique. »*[7].

La logique de fonctionnement de l'ordinateur formate ou, tout du moins, discipline une approche naturellement intuitive et spontanée vers plus de logique et de rationalité. Le langage numérique a donc progressivement introduit une approche plus méthodique et plus scientifique dans la formation et la pratique plastique professionnelle.

L'ordinateur pour créer autrement

Les codes analogiques, instables et polysémiques, qui caractérisent les arts visuels se distinguent des systèmes de signes aux codes arbitraires, différentiels et non commutatifs. Or, le traitement numérique, au-delà de ces clivages, offre un accès à la structure même des données. Abraham Moles dans *L'art et l'ordinateur*, démontre les possibilités que cela induit dans la création artistique et la communication visuelle. A propos de *L'Art permutationnel*, Abraham Moles définit les paramètres « *de nouveaux possibles, et d'une nouvelle méthode générale de l'esprit pour faire émerger les aspects esthétiques du réel* ». L'auteur précise également : *« Les appareillages et les logiciels changent au jour le jour, alors que*

[7] A. Moles, *Art et ..., op. cit.,* p. 14.

les bases fondamentales ; répertoires d'éléments, structures, lois esthétiques de la composition ne varient guère. […] *La doctrine globale, elle change peu et lentement, c'est elle qui peut apporter* […] *une voie d'accès à ce Nouveau Monde. »*[8]

A partir des années 1985, sont apparues les structures d'une nouvelle forme de penser et pratiquer la communication, interpersonnelle, sociale, technique, scientifique ou artistique, non pas en substitution, mais en parallèle aux formes antérieures de fonctionnement. Il est intéressant de noter que les fonctions élémentaires, proposées par certains logiciels, adoptent naturellement le vocabulaire technique des graphistes et des plasticiens. Couper, coller, effacer, archiver, d'une part ; calque, transparence, couleurs, polices de caractères, mise en page, d'autre part, sont des termes qui renvoient à des gestes, des procédures, des manipulations d'outils et de matériaux. Aujourd'hui, l'origine première de ces définitions, en relation directe avec les métiers manuels et artistiques, ne doit pas être oubliée. A ce niveau, le plurilinguisme, comme c'est souvent le cas, peut permettre d'identifier ses racines.

La médiatisation par la photographie, le cinéma, les technologies numériques a modifié les paramètres de la diffusion de l'information. En formulant le concept de musée imaginaire, André Malraux, pour contribuer à la constitution d'un *musée imaginaire*, entrevoyait l'impact du photographique. Mais, il ne pouvait imaginer quel serait, quelques décennies plus tard, et *via* le numérique, son développement et son rôle dans l'univers de la culture, de l'art, et du patrimoine. Si l'image argentique était, au début et même au milieu du siècle dernier, un outil interculturel majeur, elle est aujourd'hui, vu son évolution numérique et ses infinies possibilités techniques, un outil incontournable pour la recherche et la documentation scientifique. Ces spécificités n'ont pas seulement contribué à modifier l'accès à la création artistique, elles sont devenues des thématiques et des sujets de réflexion pour les artistes.

Avant les années 68, la formation, comme la pratique artistique, privilégiait l'expérimentation et la démarche intuitive. La confrontation pluridisciplinaire, la prise en compte des apports des sciences exactes et des sciences sociales, dans la lecture et la compréhension des œuvres, étaient alors trop souvent éludées. L'empirisme ignorait même ou, au contraire, vénérait aveuglément les références à d'autres pratiques, d'autres approches, d'autres cultures. A ce niveau, les technologies de l'information, assistées du tout numérique - DVD, vidéo et média interactifs - ont largement ouverts de nouveaux horizons. L'évolution des programmes d'enseignement primaire et secondaire français et l'initiation aux technologies nouvelles ont, en quelques années, contribué à modifier profondément la demande, les aspirations et la nature du savoir des étudiants. Par exemple, l'approche multidisciplinaire d'un cours de culture générale intègre aujourd'hui histoire, anthropologie, sociologie et sémiologie. L'interdisciplinarité fait aussi référence à un certain plurilinguisme. Le multiculturalisme définira l'attitude de l'homme du XXI[e] siècle. Né avec l'ordinateur, il utilisera le langage informatique qui lui donnera accès à de nouveaux modes d'expression et d'échange, en lui

[8] A. Moles, *Art et ..., op. cit.,* p. 15.

ouvrant aussi de réelles perspectives d'échange et de communication. De longue date, les créateurs - plasticiens ou littéraires -, ont été, pour la plupart, très mobiles et ouverts sur le monde. L'idée d'une approche multiculturelle n'est donc pas nouvelle. Jacques Attali, à propos de *L'homme nomade*, évoque une théorisation du « *droit au voyage des marchands et des intellectuels* ». Il précise même : « *Aux Pays-Bas, en 1625, le ''De jure belli ac pacis'' de Grotius proclame que la liberté de circulation des gens, des idées et des choses est un facteur de progrès. En Angleterre, Hobbes Locke et Smith expliquent, chacun à sa façon, que la liberté de circuler est inséparable de l'appropriation privée des biens et qu'en particulier les voyages des marchands doivent être encouragés*. »[9]. Le numérique a pour sa part ouvert de nouvelles possibilités d'évasion et de voyage immobile. Le nomadisme touristique ou même professionnel - choisi ou imposé - est une réalité contemporaine. Le nomadisme culturel, devant un magazine, un écran, dans une salle d'exposition ou une salle de cours, en est une autre, toute aussi déterminante pour l'échange d'idées, de savoirs, d'imaginaires. La communication et les arts visuels ont généré, avec le développement des mass média, *des langages et des cultures à part entière*, selon l'expression formulée dans l'ouvrage collectif : *Plurilinguisme, interculturalité et emploi*[10] qui fait le point sur l'usage fonctionnel des langues. Il est donc utile d'interroger les spécificités nouvelles des langages visuels pour comprendre la dynamique syncrétique qui les anime, au niveau de la production, de l'enseignement, ou de la réception des œuvres et des messages.

Art et informatique : un dynamique syncrétisme

Il semble encore trop tôt pour évaluer l'impact de l'informatique sur l'univers de la création artistique dans sa globalité. Deux phénomènes se profilent. Le premier et le plus marquant touche la dimension virtuelle et immatérielle des supports, des formes et des rapports qui en découlent. Le second concerne l'évolution langagière de la culture contemporaine et les relations nouvelles que cela induit dans une dynamique syncrétique de plus en plus évidente. Mais, l'importance accordée aux langages, quels qu'ils soient, ne risque-t-elle pas à long terme de contribuer à la disparition de toute trace matérielle de productions ou de créations ? L'observation prouve, bien au contraire que l'on assiste à une adaptation et à une convergence raisonnée. Des projets de type Land Art peuvent conjuguer un travail dans ou avec le paysage et un usage judicieux des Nouvelles Technologies pour concevoir, visualiser et médiatiser démarche et résultats. La démarche est identique avec l'art monumental urbain et l'architecture ou le design.
Dans tous les cas, les réalisations affirment une irréfutable matérialité et présence plastique.

Prévoyant une *transhumanité*, Jacques Attali termine son propos, dans *L'homme nomade* par le portrait de l'individu de demain pour qui « *l'ensemble des droits et devoirs de ce mode de vie formera* […] *les droits et devoirs transhumains au service d'un '' Bien commun''.* […] *Une partie de ces droits et devoirs sont à*

[9] J. Attali, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003, p 229.
[10] F.- X. D'Aligny, A. Guillaume, B. Nieder, F. Rastier, C. Tremblay, H. Wismann (Dir.), *Plurilinguisme, interculturalité et emploi,* Paris, L'Harmattan, 2009.

exercer en voyage ; une autre à l'arrêt »[11]. Le profil de l'artiste voyageur fait retour dans la création contemporaine. Équipé de matériel High-tech, ce voyageur enregistre, archive, médiatise en direct son regard et ses idées. Si le numérique favorise l'interactivité et le télétravail, il contribue aussi à l'intrusion du virtuel. Souhaitons, que demain comme aujourd'hui, le numérique permette de « *voyager en sédentaire* », selon des objectifs délibérément choisis et non sous une contrainte quelconque. Misons sur l'imaginaire des artistes pour inventer demain, une fois encore, un univers où l'art et la science seront, quelque soit l'évolution des technologies et à travers une approche croisant toujours plus étroitement les langages et les cultures, au service de projets effectivement harmonieux, sensés et profitables pour tous.

Bibliographie:

Attali, J., *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003
Debray, R., *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992
D'aligny, F. et alii (Dir.), *Plurilinguisme, interculturalité et emploi,* Paris, L'Harmattan, 2009
Dery, M., *Vitesse virtuelle*, Abbeville, Tempo, 1996
Moles, A., *Art et ordinateur*, Paris, Blusson, 1990.

[11] J. Attali, *L'homme…, op. cit*., p. 418.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Simina Mastacan
Université « Vasile Alecsandri » de Bacău

Quelques remarques sur la « mémoire seconde des mots » et les risques de la traduction

Résumé
Le fait que le transfert parfait d'un message d'une langue à l'autre est une tentative vouée aux controverses, sinon à l'échec, est un lieu commun dans les théories actuelles portant sur l'acte de traduction. Une des limites dont le traducteur se heurte est la manière différente dont les langues découpent la même réalité. Ainsi, on a démontré que, le plus souvent, la difficulté, mais aussi la beauté de l'activité traduisante consistent dans la mise à profit de la compétence extralinguistique du traducteur, qui est tenu de déchiffrer non seulement le sens dénotatif du signe, mais, plus important encore, sa portée implicite, sa charge culturelle, ce qu'on a appelé « la mémoire seconde des mots » (Roland Barthes). Dans le présent travail, on s'attachera à examiner certaines situations qui nous ont confrontés, dans l'activité didactique, avec la nécessité d'affranchir la barrière interlinguale. Une piste sera offerte par la mise en évidence de la divergence entre deux attitudes mentales concernant la même réalité. On se livre, à cette occasion, à une recherche des procédés permettant l' « intercommunicabilité », même en l'absence d'un « savoir encyclopédique » commun.
Mots-clés: traduction, savoir extralinguistique, communication interlinguale, adaptation.

Bien qu'ils soient conscients, depuis toujours, que la transposition parfaite, mot à mot, d'un texte d'une langue à l'autre est une tentative improbable, voire utopique, les traducteurs ont prouvé, durant les siècles, qu'il est possible de confronter deux langues, tout en restituant une partie, plus ou moins grande, par l'acte de traduction.

Ce n'est pas la transposition du sens dénotatif du signe celle qui a retenu notre attention dans le présent travail. Celui-ci, on le sait bien, peut trouver ses équivalences à l'aide des dictionnaires, quoique, il faut le dire d'entrée du jeu, les limites des dictionnaires bilingues ont été soulignées maintes fois. Les séries synonymiques proposées comme équivalences ne sont de grande utilité pour clarifier la signification des mots, puisqu'elles ne peuvent recenser tous les emplois virtuellement possibles d'un même mot.

Si l'on part de la prémisse pragmatique que les mots n'ont pas de significations, mais seulement des emplois, on doit reconnaître que, même munis des meilleurs dictionnaires, les traducteurs ne peuvent se soustraire à l'obligation de réfléchir sur la technique de la traduction, afin de dégager le meilleur sens des mots,

en contexte. Le savoir extralinguistique devient, à ce moment, indispensable, étant restitué par une sorte de « mémoire collective », que le dictionnaire ne saurait pas offrir.

Citons à l'appui un paragraphe de l'écrivain Valéry Larbaud[1] :

> « […] tout le travail de la traduction est une pesée des mots. La pensée serait facile si au lieu des mots d'un Auteur nous pesions ceux du Dictionnaire ; mais ce sont les mots d'un Auteur, imprégnés et chargés de son esprit, presque imperceptiblement mais très profondément modifiés, quant à leur signification brute, par ses intentions et les démarches de sa pensée, auxquelles nous n'avons accès que grâce à une compréhension intime de tout le contexte […]. De là vient que souvent pas un des mots que nous offre, avec une assurance de pédagogue et une précision toute administrative, le Dictionnaire bilingue comme équivalents en quelque sorte officiels de ce mot ne supporte l'épreuve de la pesée, et qu'il nous faut en chercher ailleurs, dans le Dictionnaire de notre mémoire ».

Nous avons proposé cette citation un peu longue pour souligner une perception qui est aussi la nôtre : les mots ont une « pesée » difficile à saisir dans une entreprise d'équivalence mécanique. Cette réflexion rejoint, quelque temps après, celle de Roland Barthes, pour lequel, dans l'acte traduisant, les mots sont doués d'une « mémoire seconde », qui rend difficile la transposition. Cette « mémoire seconde » amène en discussion les différences qui existent dans une réalité qu'on juge similaire. C'est cette vision différente par rapport à la même réalité celle qui entrave d'une façon significative l'acte de traduction. Les usagers des deux langues opèrent une structuration différente de l'univers, qui se réalise même à leur insu. On sait que, dans la réalité, il n'existe pas des limites entre clair et obscur, entre jeune et vieux, entre sain et malade, entre froid et chaud. Cette distinction est faite des oppositions que la langue opère, à la base des expériences humaines.

La connaissance de l'extralinguistique, du non linguistique, détermine, en effet, la qualité et la soi-disant fidélité d'une traduction. Roman Jakobson, linguiste de formation, le concède, lui aussi, dans le chapitre « Aspects linguistiques de la traduction », de ses *Essais de linguistique générale*. En citant Bertrand Russel, in note : « personne ne peut comprendre le mot *fromage*, s'il n'a pas d'abord une expérience non linguistique du fromage »[2].Toujours autour du mot *fromage* et de ses possibilités de traduction par l'appel à l'extralinguistique se tisse une autre histoire, cette fois-ci racontée par Claude Lévi-Strauss, dans *Anthropologie structurale*[3]. Pour lui, *fromage* du français et *cheese* de l'anglais renvoient à deux réalités différentes : le premier terme lui évoque une certaine lourdeur, « une matière onctueuse et peu friable, une saveur épaisse (…) tandis que *cheese* plus léger, frais, un peu aigre et s'escamotant sous la dent »[4] lui évoque le fromage blanc. L'image acoustique du mot évoque une expérience différente dans les deux cas.

---

1 Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946 pp. 82-83.
2 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 78.
3 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 107.

Quant à la traduction du mot *fromage*, en roumain, cette fois-ci – *brânză* -, on remarque, à part la différence des genres grammaticaux (masculin/féminin), que la succession phonique, de même que leurs occurrences renvoient à des réalités tout a fait différentes. Outre le fait que pour les Roumains le fromage signifie le début d'un repas, tandis que pour les Français la fin, la charge affective diffère considérablement : pour les Français c'est quelque chose d'agréable et d'avantageux, tandis que les Roumains en voient le résultat d'un travail assidu et négociable[5]. A comparer : *entre la poire et le fromage* (le moment le plus agréable d'un repas, lorsque les propos événement moins sérieux[6]) ; *il a assez de relations pour obtenir un bon fromage* – une situation avantageuse avec *a nu face nicio brânză, brânza-i pe bani, brânză bună în burduf de cîine*, évoquant des situations désavantageuses, dépréciatives.

Du point de vue de la traduction, cette non-coïncidence entre les différents plans de l'expérience, ne fût-ce que partielle, a de grandes répercussions, à plusieurs niveaux. Premièrement, on doit trouver, dans la traduction, les meilleurs moyens pour assurer et transformer les rapports interculturels. C'est une banalité de dire que la traduction jouit d'un rôle majeur dans le contact entre les cultures, et qu'elle doit s'adapter à ce qu'une culture apporte de nouveau, du vivant. Mais comment y parvenir ? On s'aperçoit que, de nos jours, l'acte de traduction accompagne une nouvelle manière de penser le langage, vu d'une perspective vivante, interactionnelle. Cette optique est partagée, entre autres, par Henri Meschonnic dans *Poétique du traduire*. Le passage de la langue au discours, l'apparition du sujet agissant, dialoguant, influent sur la traduction.

En essayant de mettre les bases d'une poétique de la traduction, l'auteur assigne à cette discipline un rôle critique,

> « contre les résistances qui tendent à maintenir le savoir traditionnel : veiller à ce que la communication ne passe pas pour le tout du langage ; veiller à ce que la langue ne fasse pas oublier le discours. A cette condition seule, traduire est contemporain de ce qui bouge dans le langage et dans la société »[7].

Paradoxale en apparence, cette affirmation, venue de la part d'un réputé spécialiste en traductologie comme l'est H. Meschonnic, nous fournit des arguments puisés du champ de la linguistique actuelle. En effet, la langue, ou, si l'on veut bien, le discours, ne sont pas seulement communication (ou bien communication dans le sens traditionnel du mot, comme transfert d'informations codées d'un pôle à l'autre). De plus, comprendre la traduction revient à comprendre le langage, et ses théories. C'est toujours Meschonnic qui montre le rôle majeur de la traduction pour toutes les formes de représentation du langage :

---

4 Commenté par Irina Eliade. *Cours de la théorie et de la pratique de la traduction*, Bucureşti, 1973, p. 13.

5 *Ibidem*, p. 7.

6 Cf *Le Nouveau Petit Robert*

7 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Editions Verdier, 1999, p. 14.

> « Il n'y a pas de problème de traduction. Il n'y a pas d'intraduisible. Il y a seulement le problème de la théorie du langage qui est à l'œuvre dans l'acte de traduire, qu'on le sache ou non »[8].

Même si la traduction est, le plus souvent, représentée comme une communication entre les cultures, étant donc réduite à un moyen d'information, le traducteur ne peut pas être assimilé à un simple *passeur*, tout comme Charon, qui, en plus, avait perdu sa mémoire. Une telle traduction « effaçante » apporte, d'après Meschonnic, l'amnésie collective, en manifestant la permanence du mythe de Babel : « le mal à effacer est toujours la différence et la diversité des langues »[9]. Par contre,

> « la pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage ».

Tout comme le langage est une forme d'action, la traduction devient, dans cette acception, un mode d'action sur le langage, en favorisant, elle aussi, une interaction continue entre langue, culture et littérature.

Mais l'association des signes linguistiques avec la réalité contextuelle par l'acte de traduction n'est pas une tentative très aisée, si l'on se place dans la perspective esquissée là-dessus. Les facteurs socio-historiques qui interviennent, l'expérience linguistique et culturelle propre à une communauté, soulèvent des difficultés au transfert culturel, censé apporter à un récepteur étranger des connaissances sur un monde différent du sien.

Umberto Eco emploie l'adverbe modalisant *presque* (dans le titre de son livre *Dire presque la même chose*) pour définir la traduction comme négociation entre deux structures linguistiques et pour remettre en cause le concept de fidélité du traducteur :

> « toute traduction présente une marge d'infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumée, mais que la décision sur la position du noyau et l'ampleur de la marge dépend des objectifs que s'est fixés le traducteur »[10].

L'extension que le *presque* de Eco prend n'est pas, quand même, pareille dans toutes les situations de traduction. Par exemple, l'adaptation comme procédé traduisant est préférée lorsque le texte est caractérisé par des fonctions idiosyncrasiques, spécifiques à une communauté linguistique donnée. Les énoncés ne sont pas transparents, et l'étranger s'y heurte, en rencontrant des obstacles qui ne sont seulement de nature linguistique, mais aussi, et en premier lieu, de nature extralinguistique. On parle, plus précisément, de ce qu'on appelle le composant civilisationnel, qui appelle la nécessité d'un « savoir encyclopédique » de la part du

[8] Henri Meschonnic, *Ethique et politique du traduire*, Editions Verdier, 2007, p. 38.
[9] *Ibidem*, p. 19.
[10] Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, Paris, 203, p. 17.

traducteur. La tentative de classer les termes appartenant à cet ensemble est, forcément, limitée par le caractère imprévisible du transfert culturel.

Le procédé le plus connu et employé pour le transfert de ces termes est leur *importation* de la langue source dans la langue cible, accompagné ou non par une note en bas de la page, où l'on donne une description de la référence (*prispă – sorte de terrasse devant les maisons paysannes*). Mais il arrive aussi que les contraintes d'ordre stylistique, rythmiques, interprétatifs imposent l'adaptation de ces termes. Il est connu le procédé des « belles infidèles » dont parle Georges Mounin dans le livre ayant le même titre[11], et qui est rendu par la transposition à l'aide des « verres transparents » ou des « verres colorés » des contenus qui auraient pu choquer les lecteurs. Les risques encourus par une telle démarche sont ou bien de souligner les différences, ou bien les effacer excessivement, de sorte que les caractéristiques des deux civilisations, souvent éloignés dans le temps et dans l'espace, ne seront plus perçues. Evoquer, comme le disait Cicéron (un des premiers traducteurs du grec), non pas l'intégralité des mots, mais le génie de la langue source, cela est la provocation du traducteur depuis toujours Il tente plusieurs procédés afin d'y parvenir. Il peut traduire l'unité source marquée par une autre unité qui évoque la même chose : *a fi îmbrăcată ca o paparudă – être attifée comme une châsse / être drôlement fagoté / ficelé.* Cette lexie complexe comprend un terme métaphorisé, qui porte la marque des croyances et coutumes spécifiques, faisant allusion aux femmes ou aux jeunes filles qui, par temps de sécheresse, couvrent leurs corps nus de feuilles vertes et chantent et dansent en invoquant la pluie.

La solution de l'adaptation est la plus employée afin de rendre la signification des expressions idiomatiques, chargés culturellement : *a cloci pe vatră*, *a se muta de pe vatra pe cuptor, a trage la aghioase (* qu'on peut traduire *dormir profondément)*. Dans cette dernière adaptation, on perd la référence au mot d'origine grecque, *aghios*, qui signifie *saint*. Elle est « l'allusion ironique à la manière de chanter des chantres d'église qui, en psalmodiant, donnent plutôt l'impression de ronfler que de chanter »[12]. De même, on traduit *Rusalii* par *Pentecôte*, bien que les rituels spécifiques ne sont pas semblables. Toutefois, c'est le même épisode biblique qui est évoqué (fête religieuse chrétienne célébrée le septième dimanche après Pâques, en mémoire de la descente de l'Esprit saint sur les apôtres ; chez nous, les origines mythologiques sont beaucoup plus profondes et s'accompagnent d'un rituel de commémoration des morts). Le recours à ce terme récupère, nul doute, la valeur régionale qui avait été visée. On parle, dans cette situation, d'un procédé de surtraduction[13].

Il arrive aussi que le terme de la langue source soit neutralisé par le choix d'un équivalent qui annule les connotations de l'unité source. Ainsi, on traduit souvent *ia albă* par *la blouse blanch*e, *borangic* par l*a toile, bătătură* par *la cour*, *cerdac* par *la véranda*, *boierii* par *messieurs*, *opinci* par *sandales paysannes*, etc.

---

[11] Georges Mounin, *Les Belles infideles*, Cahiers du Sud, Paris, 1955, p. 80.

[12] Cf. Mioara Codleanu, *Implications socio-culturelles dans l'acte traductif: l'adaptation*, Ovidius University Press, Constanta, 2004, p. 143.

[13] Cf. Teodora Cristea, *Stratégies de la traduction*, II-ème edition, Bucureşti, Editura Fundaţiei "România de mâine", 2000, p. 174.

Mais, forcément, si l'on fait ces choix, les termes « civilisationnels » sont neutralisés.

Si, par exemple, on traduit, comme souvent se fait, *ie* par *blouse,* le seul trait sémantique commun est celui de « partie haute du vêtement féminin qui recouvre le buste », tandis que les autres sont annulés : « en toile blanche de coton ou soie naturelle, ornée autour du cou, sur la poitrine et sur les manches de broderies traditionnelles spécifiques, caractéristique pour le costume national roumain ». Ce sont des problèmes fréquents qu'on doit résoudre à chaque fois quand on est mis devant la traduction d'un texte classique de littérature roumaine en français.

Nous voudrions conclure ces brefs propos sur une expérience récente portant sur un texte devant la traduction duquel la compétence linguistique, à elle seule, n'est pas suffisante. En proposant aux étudiants de traduire un texte de Mircea Cărtărescu, *Sentimentul românesc al isteriei*[14], on a été mis dans la situation de transposer, à part les contenus littéraux de ce texte polémique, toute une charge affective, sous-entendue. Mettant en doute l'idée de « spécificité nationale », l'auteur déplore l'existence d'une constante du comportement des Roumains, la grossièreté quotidienne, le manque de civilité, trahissant une vraie névrose nationale dont les racines sont obscures, mais qui nous provoquent des « ulcères et des attaques cérébraux ».

La phrase : « Există ceva specific românesc, ceva atât de adânc în firea noastră, a celor care trăim azi pe acest plai de dor, încât m-aş hazarda să spun că este însăşi esenţa „românismului" în acest moment istoric » ne contient, apparemment, des problèmes difficiles de traduction. Le syntagme *plai de dor* ne devrait pas soulever des discussions, puisque le problème du caractère intraduisible du mot *dor* a été déjà tranché, en proposant pour lui des équivalents approximatifs tels *nostalgie, mélancolie*... Mais traduire par *pays nostalgique/de la nostalgie* revient à ignorer le caractère ironique du syntagme, particularité qui provient de son emploi comme cliché, signalant que l'auteur s'en détache. Le clin d'œil qu'il adresse au lecteur est évident pour un locuteur roumain, familiarisé avec le discours nationaliste. Comment transposer ce commentaire, qui représente, en fait, un type de connotation autonymique ? On pourrait ajouter une explicitation de type « ce qui vivent dans ce soi-disant pays nostalgique » ou, mieux, de mettre le syntagme entre guillemets. De cette façon, l'intention ironique de l'auteur serait plus évidente et le traducteur pourrait attirer l'attention là-dessus.

La visée du traducteur n'est pas, on le voit bien, une équivalence strictement lexicale. Il doit s'employer à une déverbalisation de la forme linguistique du texte original, pour parvenir à rendre les idées originales et les sentiments qui y sont exprimés dans une autre langue. L'idée d'interprétation dans la traduction semble, actuellement, la plus propice pour décrire l'activité du traducteur : « la voie menant à la traduction réussie suppose l'interprétation des textes et l'appel à des connaissances extralinguistiques »[15], le souligne avec conviction M. Lederer, à l'opinion de laquelle on se rallie.

---

[14] Mircea Cărtărescu, « Sentimentul românesc al isteriei", *Jurnalul Naţional*, 7 iunie 2005.

[15] Marianne Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interpretatif*, Hachette, Paris, 1994, p. 9.

Voilà pourquoi la fidélité dans l'acte traduisant devient une notion suspecte, et le traducteur doit aspirer, du moins, à se situer dans la zone du *presque*...

Bibliographie

Cărtărescu, Mircea, "Sentimentul românesc al isteriei", Jurnalul Naţional, 7 iunie 2005
Codleanu, Mioara, *Implications socio-culturelles dans l'acte traductif: l'adaptation*, Ovidius University Press, Constanţa, 2004
Cristea, Teodora, *Stratégies de la traduction*, II-ème edition, Bucureşti, Editura Fundaţiei "România de mâine", 2000
Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Bernard Grasset, Paris
Eliade, Irina, *Cours de la théorie et de la pratique de la traduction*, Bucureşti, 1973
Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
Larbaud, Valéry, *Sous l'invocation de saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946
Lederer, Marianne, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interpretatif*, Hachette, Paris, 1994
Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958
Meschonnic, Henri, *Ethique et politique du traduire*, Editions Verdier, 2007
Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Editions Verdier, 1999
Mounin, Georges, *Les Belles infidèles*, Cahiers du Sud, Paris, 1955
*** *Le Nouveau Petit Robert*

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Veronica Grecu
Université « Vasile Alecsandri » de Bacau

« Le français en partage » : pluralité des normes et identités différentes

Résumé
A la suite d'un parcours historique parsemé d'essais de tout genre, la langue française en est sortie enrichie. Toute tentative de définir le français « en partage », c'est –à- dire la langue parlée au Canada, en Afrique, en Suisse, en Belgique ou dans les îles de l'océan Indien, doit tenir compte de son extraordinaire diversité et richesse, ainsi que de la pluralité des normes. En effet, une seule norme hexagonale ou internationale ne saurait refléter l'identité des locuteurs francophones. Les variétés du français parlées dans le monde portent l'empreinte des civilisations différentes, formées dans les conditions du contact avec d'autres langues – européennes, amérindiennes, africaines, etc. Le but de notre article est d'étudier la conscience linguistique des francophones qui se manifeste par la volonté de conserver leur identité en incorporant les éléments assurant la couleur locale dans une norme nationale considérée, elle aussi, une langue prestigieuse.
Mots- clés : langue française, norme linguistique, identité, usage, variété.

Quelle que soit l'attitude envers le purisme, quel que soit le choix esthétique fait à une certaine époque, toute langue évolue, y compris le français. En effet, les changements apparus au niveau institutionnel (la nouvelle dimension politique de la francophonie, l'Union européenne), social (l'immigration, la laïcisation, l'indépendance des anciennes colonies) et même technique n'ont pas tardé à entraîner des conséquences linguistiques majeures. Le lexique et la phonétique évoluant plus vite que la syntaxe et la graphie, la parole, plus dynamique, certes, a été plus marquée par la variation que l'écriture. L'idée même de variété et de variation lève, en outre, de nombreuses questions sur la légitimité d'une norme unique, « standard » de la langue française ; le syntagme « le bon usage », qui est une invention que le XVII^{e} siècle nous a léguée, nous suggère, par ailleurs, l'existence d'une diversité des usages qu'il faut accepter. Or, si la présence de plusieurs usages est désormais reconnue, il n'en va pas de même de la pluralité des Rabelais qui ont ressenti la nécessité de l'enrichissement de la langue. Bien au contraire, l'illusion d'un français unique, fédérateur, est une création du siècle de Louis le Grand, que les philosophes des Lumières et l'école républicaine du XIX^{e} siècle n'ont fait que transmettre. La francophonie elle –même, qui s'est fait une gloire de revendiquer la diversité culturelle, est, en réalité, fondée sur l'idée de célébration normative différente. En effet, dans le cas des pays où le français est langue seconde, véhiculaire, les locuteurs sont très intéressés que le français qui y est enseigné et parlé soit conforme au français standard ou hexagonal ; l'universalité de la langue française devient pour eux la garantie d'une ouverture au monde. Telle

est la raison qui explique le succès de l'implantation de la variété parisienne du français comme langue seconde dans les pays du Maghreb et de l'Afrique. Là- bas, l'usage du français se fait en parallèle avec d'autres langues locales, sans que cela affecte son prestige et son rayonnement géographique et social. Il n'en reste pas moins que, notamment chez les locuteurs africains, qui manifestent la tendance à s'approprier le français grâce à un usage quotidien, la langue connaît des phénomènes de métissage linguistique :

> « Certains morceaux de mots français sont interprétés comme des morphèmes africains ; au Rwanda, iki-, igi- étant augmentatifs, aka-, ga- diminutifs, examen /ikizimi/, compris grand examen, engendre /akazami/ - petit examen ; casserole / gasoroli/ - petite casserole engendre /igisoroli/ grande casserole. »[1]

A vrai dire, la situation du français en Afrique est complexe[2]. Le contraste entre le niveau de l'enseignement et les fonctions assignées au français est très marqué. Les textes officiels, administratifs, les décisions de justice requièrent la langue française. En ce qui concerne les médias, le nombre des programmes télévisés en français, les choix se font en fonction des régimes politiques. L'urbanisation est, elle – aussi, favorable au français. Par exemple, au Burkina, lors de leur arrivée dans la capitale, les jeunes, qui ne connaissent jusqu'alors que leur langue du village, apprennent vite une variété locale du français. Néanmoins, malgré l'existence de ces usages locaux du français, les pays en question restent profondément attachés à la norme hexagonale. Le passage d'un français informel à une variété normalisée se fait par le biais de l'école, qui ne facilite plus l'apprentissage du français, mais le contact avec une langue normalisée. Il faut donc distinguer entre les usages oraux – les locuteurs africains sont dans ce cas analphabètes – et les usages parlés et écrits, transmis par l'école, plus ou moins maîtrisés par rapport à une norme externe. Les spécificités lexicales sont soit nationales, ou propres à une ville, soit régionales, appartenant à plusieurs usages nationaux. Ils sont employés par tous les locuteurs africains, même les plus lettrés, et apparaissent dans les textes littéraires.

Si les usages du français, de l'oral spontané simplifié à une variété lettrée qui relève du français normalisé, constitue le reflet d'une réalité africaine, la mise en place d'une norme, surtout dans la situation de plurilinguisme en Afrique, demeure conflictuelle. Bien que respectée, la norme externe, celle du français hexagonal, est inadéquate, si nous prenons en considération non seulement l'état de la scolarisation, mais aussi le fait que pour les élites africaines les plus cultivées, elle suggère une

---

1 Christine Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1994, p. 132.

2 « Le français étant langue apprise et non langue première, il importe de distinguer les particularités acceptées par les normes locales implicites des écarts qui se rencontrent aux premiers stades de l'apprentissage et sont imputables à une maîtrise encore insuffisante de la langue-cible » est d'avis Willy Bal dans «Introduction», in *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, [Paris], AUPELF-A.C.C.T., 1983, p. XIV.

façon aliénante d'envisager le monde, en vertu du fait qu'elle est fondée sur la négation du multilinguisme qui se trouve au cœur même du continent africain.

Dans les contextes où le français est langue maternelle, les sentiments linguistiques par rapport au français sont bien différents. Si en Europe, que ce soit la Belgique ou la Suisse, les locuteurs sont en mesure d'accepter la norme unique, hexagonale, vu que le nombre des helvétismes et des belgicismes ne dépasse pas quelques centaines de mots, en Amérique du Nord la situation est autre. Les variétés de français du continent nord – américain dérivent des parlers régionaux du Saintonge et du Poitou, mais la langue parlée au Canada a été profondément marquée par le contact avec d'autres langues et cultures. Les locuteurs canadiens manifestent ouvertement le désir de conserver leur identité, tout en incluant les particularités locales dans une norme nationale, canadienne :

> « La langue québécoise est si riche qu'elle comprend tout le français moderne et des milliers de mots, d'expressions, de tournures syntaxiques qui lui sont propres, sans parler, il va de soi, de toute la créativité quotidienne dont font montre les Québécois pas trop influencés par le conformisme stérilisant qui paralyse la plupart des sociétés occidentales trop éduquées. Nous nous sommes éloignés de la vieille mentalité colonisée que l'on retrouve dans tous les lexiques québécois comme s'ils expliquaient notre « parlure » à des lecteurs français, comme si la norme qu'ils ont dans la tête est celle définie dans les cénacles littéraires parisiens »[3].

La norme locale, « le français standard d'ici », est souhaitée et réalisée au Québec. En 2001, la Commission des Etats généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec a défini la maîtrise de la langue comme « la capacité d'une personne de parler et d'écrire la langue française en conformité avec la norme du français standard en usage au Québec, ce qui implique le respect du code linguistique (orthographe, grammaire et syntaxe), la connaissance du lexique de la langue commune et, au besoin, des vocabulaires de spécialité, et l'adaptation des messages selon les registres de langue »[4].

Le rapport entre le français hexagonal et les français nationaux ne peut être précisé que dans le contexte d'une discussion plus ample sur la norme unique et la pluralité des normes qui portent l'empreinte des facteurs ethniques, socio-professionnels, régionaux. Faut-il reconnaître, dans le cas du français, une norme unique ou une norme plurielle ? En réalité, aucune langue n'est homogène, car chaque communauté lui donne une identité particulière qui devient visible à travers un nombre limité d'unités lexicales ou de traits phoniques. La norme nationale doit être ainsi envisagée comme l'expression des traits culturels, sociaux et historiques particuliers – un standard local.

---

[3] Léandre Bergeron, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Québec, VLB éditeur, 1980, p. 7.

[4] Commission des Etats généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec, *Le français, une langue pour tout le monde. Une nouvelle approche stratégique et citoyenne*, Québec, 2001, p. 227.

La reconnaissance des standards locaux ne menace pas l'universalité de la langue française et l'intercompréhension; elle invite, bien au contraire, les locuteurs francophones à accepter leurs différences et à se partager un « empire » unique au monde : la langue française.

Bibliographie

Bal, Willy, «Introduction» in *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, [Paris], AUPELF-A.C.C.T., 1983

Bergeron, Léandre Dictionnaire de la langue québécoise, Québec, VLB éditeur, 1980

Commission des Etats généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec, *Le français, une langue pour tout le monde. Une nouvelle approche stratégique et citoyenne*, Québec, 2001

Diversité culturelle et linguistique : quelles normes pour le français ?, IXe Sommet de la Francophonie, Beyrouth 2011, http://www.auf.org/docs/1/normes-francais-2001-09.pdf

Diversité culturelle et francophonie dans l'espace francophone et à l'échelle mondiale, Actes du Haut Conseil de la Francophonie, de l'OIF, Paris, 19-20 janvier 2004

Hagège, Claude, *Le français, histoire d'un combat*, Paris, Le livre de poche, 1996

Marchello-Nizia, Christine, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1994

Wolton, Dominique, *Demain la francophonie*, Paris, Flamarrion, 2006

Walter, Henriette, *Le français dans tous les sens*, Paris, Laffont, 1998.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Florinela Floria
Université «Vasile Alecsandri» de Bacău

Europolis. Le discours de l'interculturalité

Résumé
Le roman de Jean Bart révèle pour le contemporain la vie fascinante de la ville cosmopolite de Sulina à l'aube de la modernité, l'interaction des cultures et même des races dans l'espace du delta du Danube, bref la problématique de l'interculturalité. Le discours de la « villeté » de Sulina repose sur l'examen des cultures en contact, par le biais de l'histoire des personnages. Nous allons poursuivre le mécanisme de la construction identitaire, culturelle et narrative, au niveau du discours, selon une grille de lecture sociosémiotique.
Mots-clés: identité, altérité, interculturalité, discours de la ville

Le problème du croisement culturel se glisse, sans cesse, dans l'interdiscours contemporain. La manifestation de l'identité dans le cadre du discours social, dont le reflet est représenté par des „textes" pluricodes, obéit aux contraintes des interactions avec les diverses formes de l'altérité. Nous allons tenter une lecture sociosémiologique d'un texte à part dans la littérature roumaine qui surprend la mosaïque interculturelle de la ville-port de Sulina. *Europolis*, espace urbain et territoire narratif, témoigne de l'expérience d'une existence européenne *interculturelle* avant la lettre.

1. Altérité et mêmeté

L'altérité englobe la diversité, la différence. L'autre, qui vient du latin *alter*, se définit par rapport à un même, une relation dont la dialectique fait l'objet de la pensée depuis l'antiquité grecque. «L'identité, la diversité, la hiérarchie, le conflit, la transformation sont au cœur de l'altérité et vont se retrouver dans la façon dont elle se décline socialement. Propriété assignée, l'altérité s'oppose à l'identité et pose la diversité, la pluralité qui impliquent la différence»[1]. La perspective qui nous conduit à l'examen des formes de l'altérité du texte de Bart est fondée sur un regard sémiotique: on s'intéresse à la manière dont la présence discursive de l'autre donne du *sens*, devient *significative*. Nous allons poursuivre la mécanique de la «mise en altérité», le processus qui institue, selon Denise Jodelet, l'autre significatif. On distingue ainsi deux «positionnements» de l'altérité: « l'altérité du dehors », concernant « les pays, peuples et groupes situés dans un espace et/ou un temps

[1] Jodelet, Denise, «Formes et figures de l'altérité», in Sanchez-Mazas, Margarita et Licata, Laurent (sous la direction de), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, version numérique: http://dx.doi.org/doi:10.1522/030135397, p. 12.

distants», à caractère « lointain » et « exotique » et « l'altérité du dedans » qui enregistre une différence «d'ordre physique ou corporel (couleur, race, handicap, genre etc.), du registre des mœurs (mode de vie, forme de sexualité) ou liée à une appartenance de groupe (national, ethnique, communautaire, religieux, etc.)», différence qui devient «source de malaise ou de menace»[2].

Le profil culturel de la ville-port de Sulina, telle que Bart le configure en tant qu'européen, conjugue les formes d'altérité mentionnées par Denise Jodelet. Pour Bart, l'*interculturel* semble synonyme de l'*européen*. Dans le contexte du relativisme culturel des nouveaux territoires du milieu du delta, entre la terre et la mer, le rapport «dedans» vs. «dehors» change de signification. Sulina devient la patrie des sans-patrie, une ville cosmopolite qui vit de l'activité du port, autour du port, ayant la condition d'un passage perpétuel:

> «Sulina – după numele capului unei hoarde de cazaci – este poarta Dunării. Pe aci iese grâul şi intră aur. Cheia de la poarta asta a trecut în cursul vremurilor dintr-un buzunar în altul, după necurmate lupte, prin arme şi prin intrigi. Europa, după războiul din Crimeea, a intrat în stăpânirea acestei chei, pe care o ţine strâns şi nu o mai lasă din mână – nici chiar portarului, care de drept trebuie s-o ţie, nu se hotărăşte să i-o încredinţeze.
>
> Sulina, ca şi Port-Saidul de la gura Suezului – un turnu Babel în miniatură – găsindu-se la capătul unui drum mondial de apă, trăieşte numai din viaţa portului»[3].

Nous allons tenter une présentation de la «mise en altérité» de la situation romanesque suivant un modèle chronotopique de la communication culturelle. Gabriel Mardare adapte le chronotope de Bakhtine aux processus de la communication, où l'on constate l'émergence de plusieurs formes de communication dans le même message. Ainsi parle-t-on de quatre *séries chronotopiques*: *la chronotopie ethno-idiomatique*, celle du *corps social* (différence de genre où d'affiliation socioprofessionnelle), *la chronotopie de la corporalité* et celle *des interactions-participation*[4]. L'inscription chronotopique permet la délimitation (et la description, si possible) de certaines formes d'altérité : altérité

---

[2] *Ibidem*, pp. 10-11.

[3] Bart, Jean, *Europolis*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1982, pp. 255-256, notre traduction: «Sulina – selon le nom de la tête d'une horde de Cosaques - est la porte du Danube. C'est par ici où le blé sort et entre l'or. La clé de cette porte a passé, pendant le temps, d'une poche à l'autre, à travers d'incessantes luttes, par armes et intrigues. Après la guerre de Crimée, l'Europe est entrée en possession de cette clé, qu'elle ne confie pas ni même au gardien qui aurait dû la garder. Sulina, tout comme Port-Saïd à l'embouchure de Suez – une Tour Babel en miniature – se trouve à la fin d'un chemin d'eau mondial, ne vit que de la vie du port».

[4] Mardare, Gabriel, «Séries chronotopiques et matrices stylistiques dans l'élaboration des modèles de la communication interculturelle. Un possible dialogue entre Bakhtine et Blaga», în *ROCSIR - Revista Română de Studii Culturale (Pe Internet)*, no.1/2005, http://www.rocsir.usv.ro/archiv/2005_1/3GabrielMardare2005.htm.

ethnique (les Grecs vs. les Roumains et *les autres*), altérité de genre (la société des femmes vs. le groupe des hommes; le mélange des professions et des professionnels: officiers de marine, le médecin, le barbier, l'aubergiste, les femmes respectables de la société vs. les femmes perdues), les protocoles des interactions (intra)communautaires, le degré de présence et la gestion de la corporalité (la peau de couleur d'Evantia, «la sirène noire»).

2. Altérité discursive: une sociosémiotique

Tout d'abord, il faut esquisser le cadre de notre lecture sociosémiotique. La construction sociale du sens, postulat affirmé par Berger et Luckman, par Ervin Goffman et le groupe de Palo Alto, va rendre contour à l'approche de ce genre. Même Bakhtine conçoit le dialogisme comme une expression de l'interdiscours manifesté au niveau social. Le déterminisme social de l'œuvre d'art est également souligné par Th. Adorno et Georg Lukács. Nous partageons l'opinion d'Erich Köhler qui soutient que le référent de toute œuvre d'art est la réalité extratextuelle, mais l'œuvre ne présente jamais la réalité, la «réalité objective» de l'œuvre est une réalité «objectivée», préformée idéologiquement: «nous pouvons soutenir la théorie du reflet non pas en tant que représentation de la réalité, mais seulement en tant que représentation d'une relation envers la réalité»[5]. Les niveaux référentiels extratextuels et intratextuels comprennent, selon Erich Köhler:

a. une référence extratextuelle de premier degré. Il s'agit de tous les événements, «toute désignation directe et dénotativement univoque des faits sociaux, économiques et politiques»[6]. Dans le registre lyrique on constate d'habitude le renoncement à ce type de référence, présente pourtant sous la forme du «symptôme». Dans le texte de Bart il y a, par exemple, une référence à la guerre de Crimée, ce qui pourrait situer les événements du roman dans un certain contexte historique et politique.

b. des références de second degré, dont les marques textuelles sont des porteurs linguistiques qui exercent «une fonction de référence aussi bien intratextuelle qu'extratextuelle»[7]. Les lexèmes recouvrant cette fonction, «mots-clef, mots conducteurs ou mots thématiques», renvoient à plusieurs signifiés, tantôt intratextuels qu'extratextuels, ce qui correspond au système de connotations de Hjelmslev, une «polysémie dirigée par le contexte». La «description» de tout l'univers marin et portuaire de Sulina, *homo terestris* et *homo navalis*, les protagonistes de la surface du discours conduisent l'interprétation vers la découverte de la profondeur des relations interhumaines et interculturelles.

---

5 Köhler, Erich, «Alphonse de Lamartine : « l'Isolement ». Essai d'une interprétation socio-sémiotique», in *Romantisme*, 1983, n°39. Poésie et société, p. 102, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048- 8593_1983_num_13_39_4666. Consulté le 30 septembre 2010.

6 *Ibidem*, p. 103.

7 Idem.

c. des références de troisième degré, mises en évidence par l'utilisation des méthodes structuralistes, formalistes ou celles de la sémiotique du texte au niveau des significations de la structure de profondeur. Au niveau profond, on constate les variations de la dialectique identité vs. altérité. Le mirage de l'exotisme, de l'Amérique, la nostalgie du passé, de discours de la dérision et de l'illusion, bref la quête d'une identité désirable sont les thèmes profondes du texte de Bart.

Même si l'auteur a eu, lui aussi, un passé d'officier de marine à Sulina, le texte fictionnel transforme l'expérience vécue par son créateur en œuvre d'art. On ne suivra donc les liens référentiels de premier degré, mais on s'intéressera plutôt à la grammaire identitaire suggérée aux niveaux référentiels de second et de troisième degré.

3. Le discours de la différence

La sociosémiotique postule que le sujet devient un objet sémiotique[8] dans un contexte particulier où il est chargé de sens: «ce qui donne forme à ma propre identité, ce n'est pas seulement, en effet, la manière dont, réflexivement, je me définis (ou tente de me définir) par rapport à l'image qu'autrui me renvoie de moi-même, c'est aussi la manière dont, transitivement, j'objective l'altérité de l'autre en assignant un contenu spécifique à la différence qui m'en sépare»[9].

Si l'identité de type «centre du monde» suppose une certaine continuité des repères situationnelles, déictiques *je-ici-maintenant*, imposant le système d'oppositions d'ordre spatial et symbolique *lointain* vs. *proche*, *centre* vs. *périphérie*, *majoritaire* vs. *minoritaire*, *marginal*, l'interculturalité convoque la tolérance, l'acceptation de l'autre, brisant les démarcations ethnocentriques. Le port représente un espace interculturel par excellence et Sulina proposait un tel mélange «de races et de langues». L'identité interculturelle couvre le pôle *ipse* de l'identité. Paul Ricœur décrit «l'altérite au sein de l'identité», reconnaissant une fracture dans le continuum identitaire: identité *idem* et identité *ipse*. L'identité *idem* suggère *la mêmeté*, la continuité, tandis que le côté *ipse* de l'identité marque l'ouverture vers l'altérité[10].

a. Chronotopie ethnoidiomatique

Les Grecs, peuple de la mer, de la navigation, héritiers d'Ulysse, sont au premier plan de la scène d'Europolis (dénomination à résonnances grecques). Le destin de l'Américain, l'aventurier grec raté, son retour dans patrie s'oppose aux exploits héroïques du héros d'épopée. Penelopa, l'épouse résignée, amante trompée, évoque la passion tragique des personnages raciniens, où, selon la célèbre formule de Barthes, «A aime B qui ne l'aime pas». Enfin, Evantia, la «créole», c'est l'incarnation du métissage, de l'assimilation, l'accomplissement de l'interculturalité.

---

[8] On prend ici le couple *sujet- objet* dans le sens consacré par la sémiotique de Greimas et de ses continuateurs, plus particulièrement Eric Landowski.

[9] Landowski, Eric, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, PUF, Paris, 1997, p. 16.

[10] Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris,1990.

b. Chronotopie du corps social

Les femmes et les jeunes sont des catégories de second degré, l'on est encore à l'époque du patriarcat, de la dépendance «de». Penelopa, seule au monde, doit épouser Stamati, l'Américain, ruiné, et espère avoir un profit en trouvant un époux riche pour Evantia. Le groupe des professionnels de Sulina, marins et dockers, mais aussi les représentants de l'administration de la Commission et ceux de l'hôpital constituent la catégorie du « masculin ». L'apparition des «nurses» anglaises a chancelé le déterminisme de genre de l'identité professionnelle.

c. Chronotopie de la corporalité

Les oppositions *corps caché* vs. *corps étalé*, *peau blanche* vs. *peau noire* semblent définir une altérité absolue, exotique. La silhouette d'Evantia, son allure sauvage, ses vêtements qui portent les marques d'une autre culture l'individualisent. Pourtant, même si l'on a affaire au premier personnage de couleur de la littérature roumaine, le discours raciste manque du contexte. La haine n'est pas raciale, mais humaine. La jalousie, le désir, la nostalgie, voilà les moteurs de la vie intérieure des personnages.

d. Chronotopie de l'interaction-participation

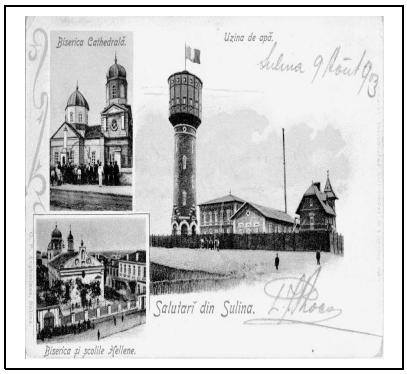
La dynamique actantielle reflète l'opposition *être* vs. *paraître*, le manque de congruence entre *vouloir faire* et *pouvoir faire.* Un discours de la duplicité sociale et personnelle qui mène à un état de disjonction par rapport aux objets de valeur visés. La folie, la maladie ou même la mort, topoi romantiques compensatifs, suivent à la perte de la conscience de la propre identité.

Sujet	**Relation sémiotique**	**Objet de valeur**	**Acteur / Figure**
Evantia	disjonction	l'amour	Neagu
Penelopa	disjonction	l'amour	Angelo Deliu
	disjonction	la famille	Stamati
Stamati	disjonction	l'argent	L'Américain
	disjonction	la famille	Penelopa
L'Américain	disjonction	la famille	Stamati
	disjonction	l'argent	L'Amérique
Neagu	disjonction	l'amour	Evantia
	conjonction	la profession	Le bateau «Mircea»
Angelo	conjonction	la femme	Penelopa, Evantia
Deliu	conjonction	la profession	
les médecins	disjonction	l'amour	
	conjonction	l'état de santé	L'hôpital de la Comission du Danube
les «nurses»	conjonction	l'état de santé	L'hôpital de la Commission du Danube

La dynamique des relations sémiotiques sujet-objet de valeur

4. Europolis – le chronotope de l'interculturalité

Europolis livre au lecteur (européen) contemporain la certitude d'une interculturalité retrouvée, en tant que territoire symbolique administré par la Commission Européenne du Danube. L'identité européenne, concept et réalité en construction, trouve dans la vie interculturelle de la ville de Sulina une réalisation avant la lettre. Ce roman de l'interculturalité, paru en 1933, manque des complexes d'infériorité qui jalonnent le discours identitaire roumain face à l'Europe. Le discours interculturel moderne souligne „le respect des valeurs, des manières de vivre, des représentations symboliques auxquelles se rapportent les hommes et les sociétés"[11].



Sulina au début du XX-ème siècle[12]

Bibliographie

Affergan, Francis, *Exotisme et altérité*, PUF, Paris, 1987

Jodelet, Denise, «Formes et figures de l'altérité», in Sanchez-Mazas, Margarita et Licata, Laurent (sous la direction de), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Grenoble, Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, http://dx.doi.org/doi:10.1522/030135397

Köhler, Erich, «Alphonse de Lamartine : « l'isolement ». Essai d'une interprétation socio-sémiotique», in *Romantisme*, 1983, n°39. Poésie et société. pp. 97-118, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1983_num_13_39_4666

Landowski, Eric, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, PUF, Paris, 2004

Landowski, Eric, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, PUF, Paris, 1997

Mardare, Gabriel, «Séries chronotopiques et matrices stylistiques dans l'élaboration des modèles de la communication interculturelle. Un possible dialogue entre

[11] Mastacan, Simina, *Intégration et discours identitaire*, in «Semiologia culturii», no. 7/2002, pp. 138-139.

[12] Source: http://ro.altermedia.info/cultura/drum-fr-pulbere-ii_4872.html, consulté le 30 septembre 2010.

Bakhtine et Blaga», în *ROCSIR - Revista Română de Studii Culturale (Pe Internet)*, no.1/2005,
http://www.rocsir.usv.ro/archiv/2005_1/3GabrielMardare2005.htm
Mastacan, Simina, *Intégration et discours identitaire*, in «Semiologia culturii», no. 7/2002
Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris,1990
Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. Essai sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989

Texte de référence:
Bart, Jean, *Europolis*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1982.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Sanda Marcoci
Universitatea „Spiru Haret", Bucureşti

Le nom propre de marque – le symbole de la qualité dans le discours publicitaire

Abstract
Formerly a sign at the entrance of a shop, the name of mark has become lately the image of the company. Given the producers' excessive competition, this name has begun to represent even more than the product itself. The name of mark is a metonymic proper name representing the producer's name used for the product, but it is a stronger name than other names of products. It establishes the symbol of quality, of perfection, a reference point as to other products, the guarantee of substantial and unsubstantial value. It represents products to which advertising gives notoriety and personality.
Key words: notoriety, perfection, force, authority, value

On considère la publicité comme étant tout aussi ancienne que le commerce. La première condition de la vente d'un produit est qu'il soit connu pour qu'il puisse survivre sur le marché. Autrefois, une enseigne à l'entrée d'une boutique était suffisante. Aujourd'hui, étant donné la concurrence acharnée des producteurs, l'image de la firme est arrivée à compter même plus que le produit.

Puisque l'enseigne extérieure a été l'une des premières manifestations publicitaires, c'est grâce aux découvertes archéologiques qu'on connaît les plus anciens signes, merveilleusement peints sur les murs d'un bâtiment. Les plus anciennes enseignes ont été découvertes dans les ruines du Babylone, de la Rome Antique et de la ville de Pompeï. Peintes ou gravées généralement sur un bâtiment, elles devaient attirer l'attention des passants. Quelques centaines d'années plus tard, les commerçants égyptiens plaçaient le long des routes de grands rochers sur lesquels on gravait des informations sur divers produits et services pour qu'elles soient à la portée des passants. Dans la Rome Antique la promotion des jeux publics était faite par des messages peints sur les murs. Au Moyen Âge, les commerçants payaient des crieurs publics pour lire ce qui constituait les éloges de leurs marchandises. Après l'invention de la presse typographique, en 1453, par l'allemand Johann Gutenberg, les commerçants employaient des feuilles imprimées pour promouvoir leurs produits. Ces petites feuilles de papier contenaient souvent des symboles de la catégorie sociale, ou professionnelle, et elles étaient parfois collées sur les murs de la ville. Plus tard, ces symboles ont représenté aussi les produits. C'est vers la fin du XVIe siècle que les marchands ont commencé à placer des panonceaux distinctifs devant leurs boutiques. Très connus sont le cylindre à rayures du barbier et l'enseigne aux trois boules du prêteur sur gages. Ces symboles distinctifs constituent le début de la marque, au commencement signes de reconnaissance, ensuite signes de notoriété.

Le terme *publicité* est considéré comme un synonyme parfait de celui de *réclame*. Il y a pourtant certains spécialistes qui font la distinction suivante entre ces deux termes : à la différence de la réclame, qui a une acception plus restrictive, la publicité représente un complexe d'activités de promotion sur le marché, d'une idée, d'un produit, ou d'un service. La totalité des activités comprises dans la publicité sont connues sous la dénomination générique de promotion. Pourtant la publicité ne signifie pas seulement promotion. Ce que l'on attend après tout de la publicité c'est qu'elle contribue à faire vendre le produit.

Mais pour manipuler les consommateurs jusqu'à l'acte d'achat, il faut que la publicité soit efficace, qu'elle puisse créer ou améliorer, par ses mécanismes complexes, une image ; conforter les clients fidèles ou tenter les non-consommateurs, que le message une fois compris, soit crédible, que l'identification du produit, de ses caractéristiques, l'identification de la marque soient correctes. C'est à tout cela que la marque nous conduit.

Le nom de marque est un nom propre métonymique qui met en relation une cause et son effet. C'est le « type métonymique qui repose sur une structure sous-jacente actionnelle directe du type »[1] X fait Y → X pour Y. Le producteur X (fabricant, distributeur) est employé pour le produit Y (artefacts de toutes sortes : voitures, produits alimentaires, ordinateurs, vêtements, produits sportifs, jeux, lessives, produits cosmétiques, boissons, etc.). C'est le cas des noms propres métonymiques (enseignes, personnes, etc.), dont quelques-uns sont complètement lexicalisés : klaxon (nom déposé d'une firme américaine), frigidaire (nom déposé d'une entreprise). D'autres noms propres de marque n'ont pas encore atteint le plein degré de « communisation » : le référent dénoté n'est pas enregistré au niveau du nom propre dans les dictionnaires. La reconnaissance du référent visé par la métonymie est le résultat d'une interprétation fondée soit sur le contexte immédiat, soit sur l'univers des connaissances : « Ils ont acheté la dernière Renault ».

Le problème qui se pose est pourquoi ce nom de produit est plus puissant que d'autres noms de produits. Premièrement, le nom propre de marque représente la tradition. Depuis des siècles (attesté en 1690) , c'est le signe distinctif appliqué sur une chose par celui qui l'a faite, l'a fabriquée, signe servant à distinguer les produits d'un fabricant, les marchandises d'un commerçant ou d'une collectivité (on disait marque d'orfèvre, marque d'ébéniste, marque d'atelier, etc.). La déposition des marques au tribunal (marque déposée) entraîne la protection légale des marques.

La marque est un concept très simple, dont tout le monde peut donner un exemple sur le champ, comme nom connu d'un produit. Mais la marque représente plus. Elle est un symbole, le symbole de la qualité, de la perfection. On dit « un produit de marque et on traduit par distinction, qualité »[2]. « Un drap Descamps, c'est beaucoup plus qu'un peu de tissu dans lequel on dort ». On y ajoute valeur, image, promesse, élégance, style, raffinement: « Minvielle. Ceux qui nous copient ont des excuses »

---

1 Teodora Cristea, *Structures signifiantes et relations sémantiques*, Bucureşti, Ed. FRM, 2001, p. 88.

2 Jaques Lendrevie, Bernard Brochand, *Publicitor*, Paris, Dalloz, 2001, p. 260.

La marque est à la fois la partie et le tout, elle est le signe sur le produit ou service mais elle est aussi la valeur globale évoquée avec des promesses de satisfaction matérielle et immatérielle.

La réflexion sur les marques a été forgée par des entreprises telles que Rolex, Ariel, Renault, Moulinex, Philips, Mars, Apple, Canon, Macintosh, Revlon, Dunlop, Panzani, etc. Et elles représentent des produits auxquels la publicité a conféré notoriété et personnalité. Elles prêchent et propagent l'image de la marque-produit comme des apôtres. Plus il y a de produits de qualité et de renom sous ces noms dans le monde entier, plus grande est la valeur de ces noms et la réputation des entreprises passe souvent avant celle des produits.

Les supports signifiants des grandes marques simplifient l'effort de décodage. Il suffit de poser explicitement : Avon, Honda, Chanel, l'Oréal, Levi's, Philips, etc. pour qu'ils supposent autant d'univers (l'univers des produits cosmétiques, l'univers des parfums, l'univers des jeans, l'univers des moteurs, l'univers musical, etc.), sans autres informations contextuelles nécessaires, pour actualiser spontanément dans ces circonstances énonciatives la valeur dérivée de louange, promesse, prophétie : « il est le meilleur », « cette qualité est faite pour vous », « avec lui le futur est sûr », « ce produit est garanti », etc.

Le renom de la marque, qui personnifie puissance, pérennité, respect des propres valeurs, justifie le comportement de fidélité des acheteurs envers ces produits (« Je reste fidèle à Ariel », dit une acheteuse prototype). Les noms de marques supposent à priori poser le problème en termes mélioratifs (valorisants, laudatifs) que nous pouvons appeler axiologiques d'après la terminologie de C. Kerbrat-Orecchioni. Si nous faisons, disons, le test des jugements de valeur, les noms propres de marques deviendront les dénominations absolues de certaines classes de produits. En disant, quand nous parlons d'un produit : « C'est un Philips », « C'est un Chanel », « C'est une Honda », etc., nous trouvons, à part la propriété objective facilement vérifiable par le logo, ou la signature du producteur, un jugement évaluatif d'appréciation porté sur le dénoté dans un contexte énonciatif. La simple prononciation d'un nom de marque suppose aussi une charge sémantique subjective.

La marque devient un repère quant aux autres produits ou à ses sous-produits, les créateurs publicitaires l'emploient comme norme : « Revlon vous fait plus brune après la plage avec « Les Rouges Basanés ». Quel allégement de savoir que « SP Winter Sport M2 » est produit par « Dunlop », que « Pastasciutta Corse » ou « Spaghetti Niçoise » sont produits par « Panzani » (« Vous vous imaginez tout ce qu'on peut faire de bon avec Panzani »), que Duplo est « Lego 1er âge », que « JP 1280 D » est produit par « Canon », des marques-mères qui nous ont déjà fidélisés.

La stratégie de fidéliser et de gagner la confiance pour les nouveaux produits de la même marque est d'apposer le logo de la marque-mère en bas de l'annonce, comme pour donner une garantie quant à ces produits émanant de la même société, les supra-marques qui reprennent le nom de l'entreprise, un certificat d'origine.

La marque comporte deux discours :

- l'un publicitaire, libre, euphorique, sympathique et optimiste, destiné aux consommateurs ;

- l'autre sérieux, factuel (« Pas de slogan : que des faits...Puma »), socialement responsable, pour lequel la crédibilité est très importante, destiné aux leaders d'opinions (agences gouvernementales, groupements de consommateurs, journalistes). Les marques, positionnées sur les grands problèmes de l'humanité (santé, famille, travail, etc.) ne se permettent aucune fissure de sérieux, aucun risque.

La force de la marque réside dans le fait qu'elle doit faire autorité. Dans des marchés où les concurrents sont arrivés à être de très bonne qualité, le produit de marque doit être le référent sur des éléments très concrets. L'autorité ne suppose pas un trait vague ou immatériel. Pour que les consommateurs soient toujours séduits et ravis des produits de marque, l'autorité doit porter sur une facette très concrète du produit :

« Braun vous a inventé le sèche-cheveux à coussin d'air. Astronette de Braun »;

« Alors, Charles of the Ritz a créé Ritz Overnight...Ritz Overnight est une crème de nuit non grasse »;

« Emulsion Profonde de Vichy. Pour votre peau une vraie cure anti-fatigue ».

Si les produits « prototypes » sont au cœur de la perception de la marque, sans autre référence qu'à eux-mêmes (« Une propreté comme celle d'Ariel, ça ne s'échange pas »), ils ne sont plus des promesses, ils sont la solution suprême (« Gardez votre calme. Prenez de l'essuie-tout Sopalin »), la fin des recherches pour le produit idéal (« Si vous désirez acheter le réfrigérateur de votre vie, demandez à voir les Bauknecht »), la certitude du couronnement de nos recherches, produits sûrs d'eux-mêmes (« Un cadeau Braun, on s'en souvient »).

La marque crée la définition de la perfection : « Grandir, c'est Nestlé », « Le repassage, c'est Calor », « Vitadresse – Le spécialiste de la gestion de fichier et de l'adressage », « Fali – le spécialiste de l'alimentation du bébé », « Porsche. Se dépasser, la seule course qui ne finit jamais », « Orlane...et bronzez sans brûler », « Lincoln.5 ans de garantie. Le label de la tranquillité ». La marque n'a besoin d'aucune argumentation, elle s'auto-argumente, on ne peut rien riposter à toutes ces affirmations.

Les noms des marques-mères sont perçus plus abstraitement que les noms des marques dérivées. Sans pré-existence, ils ont construit une représentation pure, abstraite, collective d'eux-mêmes, tandis que les noms des marques dérivées complètent l'image de la marque-mère par des détails concrets, en s'y rapportant toujours : « Calèche d'Hermès. Parfum de toilette en atomiseur », « Voile invisible d'Elizabeth Arden. On remarque votre visage. On ne voit jamais la poudre », « La friteuse anti-pollution Moulinex ».

Les marques transmettent donc toujours le même message, elles sont les partenaires de la réussite, du succès, du sérieux, de la perfection. Leur réussite est de savoir correspondre subtilement au fil du temps et des campagnes publicitaires, à l'image que les gens ont d'eux-mêmes, dans leur rapport aux autres. Le message est clair et simple, elles représentent en premier lieu le respect vis-à-vis du consommateur.

Bibliographie

Bonnange, Claude; Thomas, Chantal, *Don Juan ou Pavlov*, Paris, Seuil, 1987
Cristea, Teodora, *Structures signifiantes et relations sémantiques*, Bucuresti, Ed. FRM,.2001
Gary-Prieur, Marie-Noëlle, *Grammaire du Nom Propre*, Paris, PUF, 1994
Grunig, Blanche, *Les mots de la publicité*, Paris, Presses CNRS, 1994
Goddard, Angela, *Limbajul publicităţii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002
Herblin, Pierre, Pelletier, Jean-François, *Une publicité en quête de qualité*, Montréal, Ed. Leplante, 1977
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, A. Colin, 1986
Kapferer, Jean-Noel, *Re-Marques*, Paris, Editions d'Organisation, 2000
Linsky, Leonard, *Le problème de la référence*, Paris, Seuil, 1967
Lendrevie, Jaques, Brochand, Bernard, *Publicitor*, Paris, Dalloz, 2001
Myers, Greg, *Words in Ads*, London, Edward Arnold, 1994
Marcenac, Luc, Milon, Alain, *Stratégies publicitaires*, Paris, Bréal, 2002
Mattelard, Armand, *La publicité*, Paris, La Découverte, 1997
Péninou, Georges, *Intelligence de la publicité*, Paris, Laffont, 1972
ReboulL, Olivier, *Le Slogan*, Paris, Laffont, 1975
Vernette, Emile, *La publicité*, Paris, La Documentation Française, 2000
Victoroff, David, *Psychosociologie de la publicité*, Paris, PUF, 1970.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Adela-Marinela Stancu
Universitatea din Craiova

Le mot *lys* et son champ sémantique

Résumé
Le lys, à côté du *coq* et de l'*aigle*, représente l'un des symboles de la France. L'histoire du symbolisme trouve ses racines dans les XI-XII siècles. *Le lys* s'est aussi imposé dans le design des meubles, des bijoux, étant un vrai blason royal. Dans cet article on va montrer en quelle mesure le mot *lys* s'est imposé dans la langue commune (expressions, locutions), mais aussi en onomastique.
Mots-clés: lys, symbole, locution, expression, onomastique.

Le motif stylisé nommé *fleur de lis* se trouve sur des documents archéologiques très anciens et de civilisations diverses. Il se trouve dès le troisième millénaire avant notre ère en Assyrie. Plus près de nous, une fleur de lis parfaite figure sur le revers d'un statère arverne du premier siècle. L'ancienneté du motif ne permet pas de dire quelle fleur en est l'inspiratrice.

La fleur de lys, en fait une fleur d'iris, jaune ou or, est un des symboles de la famille royale en France, le drapeau blanc étant celui du royaume de France. La fleur de lys (lis) est aussi un meuble héraldique, étant l'une des quatre figures les plus populaires. Elle est habituellement classée parmi les figures naturelles. Symbole marial, elle est devenue en France, à partir du Moyen Âge, l'emblème de la royauté. La fleur de lys a peu à voir avec le lys que l'on trouve dans les jardins (utilisé plus rarement en héraldique sous le nom de lys (ou lis) de jardin.

La fleur de lis mariale est devenue courante sur les monnaies des évêques et les sceaux des chapitres aux XI-XIIe siècles. Mais à cette époque ce motif floral, employé par divers rois d'Occident, n'a pas encore de lien privilégié avec la monarchie française. Ce lien s'est créé sous l'influence de Suger et de Saint Bernard qui, vouant une dévotion à la Vierge, se sont efforcés de placer le royaume de France sous sa protection. Les rois capétiens - Louis VI et Louis VII - ont ainsi introduit la fleur de lis mariale dans la symbolique du pouvoir royal. C'est ensuite seulement qu'apparaîtra la première fleur de lis sur un sceau royal français, en 1180 sur un sceau de Philippe Auguste, puis en 1211 sur l'écu du prince Louis, (futur Louis VIII). Ce n'est que lors que la fleur de lis prend place dans les armoiries royales, sous la forme de l'écu d'azur, semé de fleurs de lis d'or. En armoiries, les fleurs de lis, armes des rois de France, imitaient imparfaitement trois fleurs de lis unies ensemble, celle du milieu droite, et les deux autres ayant leurs sommités courbées en dehors. Les rois de France portent d'azur à trois fleurs de lis d'or. « Les armoiries des rois de France ne ressemblèrent jamais à des lis; c'est évidemment le

bout d'une hallebarde, telles qu'elles sont décrites dans les mauvais vers de Guillaume le Breton. »

Ces fleurs de lis sur fond d'azur mettent en scène l'origine et le caractère sacré, divin, céleste de la mission de la monarchie française. Jusqu'à Charles V les fleurs de lis royales sont représentées en semé, une structure constellée, cosmique, alors associée à l'idée de sacré. Ultime coup de force, alors que les autres rois occidentaux sont sacrés revêtus d'un manteau semé d'étoiles, croissants ou autres symboles cosmiques, le roi de France peut être sacré, revêtu de ses propres armoiries.

Pierre-Barthélémy Gheusj[1] donne à la fleur de lys une origine plus guerrière que botanique: ce serait un embout de javelot gaulois, avec pointe et crochets (voir l'analogie de forme avec ce sceptre fleurdelisé du blason de Trieste − blasonné « Hallebarde » − et qui serait la lance de Saint Serge).

Quant au nom, Gheusi l'attribue à Louis VII, le premier qui puisse avec certitude être cité comme ayant porté et arboré « Fleur de lys », phonétiquement, sinon identique, en tout cas très proche de « Flor de Loys » (*Fleur du Roi Louis*). On prêtait surtout à Clovis un blason à trois crapauds (ou grenouilles). Si le blason moderne des rois de France doit quelque chose à celui de Clovis, c'est le nombre trois: on peut voir dans la réduction de 1375 du semis de lys à trois lys une tentative d'enraciner plus profondément une dynastie, en jouant sur une ambiguïté de forme.

Symbole de pureté associé à la Vierge, elle apparaît au XIIe siècle sur les armoiries royales: la vierge était la protectrice des rois, et le roi, tout comme Marie, était un protecteur et un médiateur entre Dieu et les hommes. Devenue le symbole de la famille royale, la fleur de lys est présente sur le manteau du sacre, en un semis, et sur les blasons avec trois fleurs sur fond d'azur.

Parmi les hypothèses donnant à la fleur de lis des origines religieuses, citons la légende rapportée par Pernette Rickli-Gos et Béatrice Obergfell[2]: dans l'ancienne forêt de Saint-Germain-en-Laye, près du château de Montjoie où la tradition a fait séjourner le couple royal, vivait près d'une fontaine un ermite que la très chrétienne reine Clotilde avait l'habitude de venir consulter. Un jour qu'elle était en prière avec le saint homme, un ange leur serait apparu et lui aurait demandé de remplacer l'écusson de son mari portant trois croissants ou trois crapauds par trois fleurs de lys qui brillaient d'une couleur d'or sur la plaine de l'actuel Joye-en-Val.

Les armes d'azur semé de fleur de lys d'or et d'azur à trois fleurs de lys d'or sont si étroitement liées à la monarchie française que la langue du blason utilise les expressions de France ancien (pour le semé) et de France moderne (pour les trois fleurs de lys) pour économiser une description archi-connue par tous.

En France, les „bonnes" villes, c'est-à-dire celles qui avaient le droit de se faire représenter par leur „mayeurs" (ou maires) au sacre du roi de France, avaient le droit de porter sur leur blason un chef de France, c'est-à-dire « d'azur semé de fleurs de lys d'or » (France ancien) ou « d'azur à trois fleurs de lys d'or » (France moderne). Le chef de France est une augmentation accordée aux armes de ces villes.

---

1 P. B. Gheusi, *Le Blason. Théorie nouvelle de l'art héraldique et de la science des armoiries*, 1932, p. 87.

2 Pernette Rickli-Gos, Béatrice Obergfell, *Genève et ses mystères - Flâneries insolites dans l'histoire*, 2007, p. 96.

Un terme proche est l'expression *chef d'Anjou* qui désigne un chef d'azur fleur-de-lysé d'or, brisé d'un lambel de gueules, utilisé surtout dans l'héraldique italienne. Inspiré des armes des Anjou des rois de Naples, il marque la fidélité ou l'alliance politique de certaines familles avec cette dynastie.

C'est Charles V qui réduisit le nombre de fleurs de lys à trois (1376), en l'honneur de la Sainte Trinité. Le passage de France ancien à moderne a conduit à de nombreuses armes irrégulières. En effet, la fleur de lysé primitif est un semis, qui n'est pas soumis à la Règle de contrariété des couleurs. Il peut être associé à des pièces ou des meubles de tout fond. En revanche, la France moderne est un émail (azur), chargé de meubles, qui ne peut en principe recevoir que des charges d'or ou d'argent. Les charges étaient très souvent de gueules (bâton du Bourbonnais, lambel de l'Artois, bande de la Marche, chef du Lyonnais, bordure du Berry, sautoir de Langres).

La fleur de lys intervient assez peu dans les autres meubles. Ci-contre une croix et un trêcheur fleurdelysés ou fleurdelisés (mais on dit aussi florencés). Le double trêcheur fleurdelysé et contre-fleurdelysé du blason des rois d'Écosse est passé dans le langage héraldique de ce pays sous le nom de « trêcheur royal ». Il est souvent employé comme augmentation.

À noter que pour la croix comme pour le sceptre de Trieste, la fleur de lys perd sa partie inférieure. Elle est dite « nourrie » ou « au pied nourri » (on ne voit pas ses racines; si on les voyait, elle ne serait plus « nourrie »). Le terme de « au pied coupé », concernant tout végétal représenté sans racine, est parfois utilisé pour la fleur de lys à la place de son terme spécifique.

À l'origine, le blason de Lille est un iris des marais (d'argent sur champ de gueules, analogue à celui d'or sur azur de Bruxelles-Capitale). La transformation en lys (aux formes très proches) serait due à une intervention de Louis XIV à la prise de la ville, en faisant, volontairement ou non, des armes parlantes (*Lille*, *lilium*). Il ne s'agit pas d'une augmentation, et d'ailleurs la fleur de lis lilloise est d'argent (alors que le lis royal est d'or) et florencée (rappel de l'iris primitif), comme celle de Florence (en totale symétrie, quant aux couleurs) (le lis florencé de l'administration des Postes n'est pas très exubérant, néanmoins les petites boules au bout des feuilles le démarquent du lis royal). En 1655, Louis XIV a frappé des monnaies *lis d'or* avec une valeur de sept francs; *le lis d'argent* valait vingt sols. Ces monnaies n'eurent cours que pendant très peu de temps. Louis XVIII a créé en 1816 l'*Ordre du Lis* qui n'était guère qu'un signe de ralliement.

Après avoir vu l'histoire du symbole gaulois, nous porterons une discussion sur le mot *lis*. Il a été attesté en 1150, de *lil* du latin *lilium*, ayant une origine probablement méditerranéenne, qui a dû se croiser avec le francique **liesch* „iris", comme semble le montrer la fleur de lis, emblème des rois de France, en réalité stylisation d'une fleur d'iris, non de lis: cette expression serait le calque du francique **lieschbloeme*, où **bloeme* aurait été traduit par fleur tandis que **liesch*, incompris et confondu avec le représentant de *lilium*, restait tel quel.[3] Nous le trouvons expliqué aussi comme « plante ornementale à tige droite, aux feuilles lancéolées et à

[3] Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Le Robert, 2006, p. 325.

grandes fleurs campanulées, solitaires ou en grappe, dont il existe de nombreuses variétés; plante vivace, à feuilles allongées et pointues, à grandes fleurs blanches. »[4]

Il y a plusieurs sortes de lis: lis blanc, lis doré, lis tigré, lis sauvage. Il y a une espèce de lis, que nos botanistes ont reconnue être *le lis jaune* ou *la saranne du Kamtchatka*. *Le lis magnifique* et *le lis majestueux* se réfèrent certainement au lis royal. En botanique, le *lis* désigne un genre de plantes herbacées monocotylédones (*lilium*), appartenant à la famille des Liliacées. En parlant d'autres plantes, on en a:

- *lis d'étang, lis d'eau* (1583) « nénuphar » (Nymphaea alba): *les lis d'eau coquets et frêles;*
- *lis de mai, lis des vallées* (1680) (Convallaria majalis) « muguet »: *Le lys des vallées, dont les blanches clochettes, agitées au moindre souffle, répandent une odeur délicieuse;*
- *lis de Saint-Jacques* (1840) « variété d'amaryllis »;
- *lis jaune, lis blanc, lis bulbifère*, *lis-jaune* « variétés de cette fleur ».

Comme terme littéraire, le lis (1223) est un symbole de pureté, de candeur, de vertu, d'innocence: *le lis virginal, pur comme un lis, d'une blancheur de lis*. En astronomie, *le Lis* est aussi le nom d'une petite constellation boréale, dite quelquefois *Mouche*. Par métonymie, on a une représentation stylisée d'une fleur de lis: blason, tapisserie ornés de fleurs de lis; drapeau blanc aux fleurs de lis d'or. Comme blason, le lys était représenté par une figure héraldique, formée de trois fleurs de lis schématisées et unies, objet imitant cette figure, la fleur de lys étant l'emblème de la royauté.

Au passé, le lys représentait aussi un bijou ou un insigne représentant cette figure: pendant le règne de Louis XIV, la place de la Concorde regorgeait de promeneurs contents. Beaucoup d'entre eux portaient la fleur de lys d'argent suspendue au ruban blanc moiré qui, en 1817, n'avait pas encore tout à fait disparu des boutonnières.

Le mot *lys* entre dans la formation de plusieurs locutions:

- *un teint de lis, blanc comme un lys* « très blanc »;
- (par allusion au siège recouvert d'un tissu orné de fleurs de lis; en parlant d'un magistrat sous l'Ancien Régime): *être assis / siéger sur les fleurs de lis, sur les lis* « siéger dans une cour supérieure »: « Un juge ou un procureur du roi assis sur les lys doit, pour ainsi dire, mourir pendant l'audience. Là est son champ de bataille »";
- *le royaume des lis* désignait l'ancien royaume de France, parce que les lis figuraient dans les armoires de ses princes. Poétiquement, *Les lis* se disaient autrefois de la France (on met une majuscule): *L'empire des Lis, le trône des Lis;*
- *les lis ne filent pas* exprimait le fait que le trône de France, en vertu de la loi salique, ne peut être occupé par une femme[5];

---

[4] *Le Robert de Poche 2009*, Paris, 2008, p. 421.

[5] Maurice Rat, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Editions Larousse, 1957, p. 235.

- *siéger, être assis sur les fleurs de lis*, s'est dit des membres d'une cour supérieure, par allusion aux tapis semés de fleurs de lis dont leurs sièges étaient couverts;
- *ceindre les lis* a le sens « devenir roi ou reine de France »;
- *le lis de mer* est une espèce d'encrine;
- *être des fleurs de lis «* être de la famille royale ».

Autrefois, sous l'Ancien Régime, *la fleur de lis* représentait une marque au fer rouge avec plusieurs petites fleurs de lis que le bourreau appliquait sur l'épaule de certains condamnés; c'est ce qu'on nommait la marque, aujourd'hui abolie. Le roi le tient en estime si particulière qu'il l'a fait blasonner d'une fleur de lis à l'épaule pour le retrouver partout au cas où il se perdît. « Nous montrons à qui veut les voir nos tours fort drôles, Nos trucs, nos fleurs de lys, parfois sur nos épaules. » Comme mot héraldique, *la fleur de lis* (1225) représente un meuble héraldique, formé de trois fleurs de lis stylisées et unies. « Ces fauteuils, ornés d'un écusson sculpté, où brillaient sur l'azur les trois fleurs de lys de France surmontées d'une couronne royale, sortaient visiblement des garde-meubles du Louvre, ou tout au moins de celui de quelque château royal. » *Le lis rouge* représentait l'emblème de Florence. Florence est vraiment la ville de la fleur, et ce n'est pas à tort qu'elle porte le lys rouge pour emblème.

En toponymie, on rencontre *Lys*, nom de localité d'origine (Nièvre)[6]. *Lys* représente aussi un hydronyme pyrénéen, *Lys-lès-Lannoy* (Nord) et le nom de la rivière *La Lys, Lys-St-Georges* (Indre)[7]. Le *Département Lys* a été un département de la France qui date de la période de la Révolution et du premier empire. Le département a été formé comme conséquence de l'occupation en 1794 par les troupes révolutionnaires françaises des Pays Bas Autrichiens. Le département est appelé d'après le nom français de la rivière *Lys* (néerlandais *Leie*).

En anthroponymie, les noms de fleurs peuvent avoir servi d'emblèmes aux personnes pour évoquer (parfois ironiquement) soit une qualité, soit un défaut. Beaucoup de noms de fleurs et de plantes odoriférantes sont attribués aux petites filles en raison de leur caractère poétique. En dehors de ces attributions de noms poétiques, les fleurs peuvent avoir aussi désigné le producteur ou le vendeur de la fleur. Parfois, elles ont pu servir à designer le propriétaire d'un jardin où elle était cultivée.

Parmi les noms de famille empruntés aux végétaux, il peut y en avoir en France qui proviennent de noms donnés à l'époque de la Révolution pendant la courte période où les noms de saints avaient été remplacés par des noms de végétaux, animaux etc. Certains soldats qui n'avaient pas de nom de famille, ont reçu autrefois, comme noms de guerre, des dénominations de ce genre passées à la

[6] Marie Thérèse Morlet, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, 1991, p. 643.

[7] A. Dauzat, Ch. Rostaing, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, 1963, p. 420.

postérité.[8] *Lis*, surnom d'après la fleur, symbole de pureté (le surnom peut être ironique) ou surnom d'un horticulteur, est rencontré aussi en France[9].

Nous pouvons constater à la fin de cette étude que le mot *lis* fait partie de quelques expressions et locutions, mais sans s'imposer dans les constructions de la langue française, bien qu'il fût un symbole de la famille royale. Comme base anthroponymique, il se trouve à l'origine de peu de noms propres, mais il est rencontré en toponymie.

Bibliographie

Dauzat, A., *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse, 1994

Dauzat, A., Rostaing, Ch., *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France*, Paris, 1963

Gheusi, P. B, *Le Blason. Théorie nouvelle de l'art héraldique et de la science des armoiries*, 1932

Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008, Paris, Editions Le Robert, 2007

Le Robert de Poche 2009, Paris, 2008

Morlet, Marie Thérèse, *Dictionnaire étymologique des noms de famille*, Paris, 1991

Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Edition Le Robert, 2006

Rat, Maurice, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Larousse, 1957

Rickli-Gos, Pernette, Obergfell, Béatrice, *Genève et ses mystères - Flâneries insolites dans l'histoire*, 2007

http://atilf.atilf.fr/tlf.htm (*Trésor de la langue française informatisée*, dictionnaire de référence du XIX-e et du XXe siècle)

Vroonen, Eugène, *Les noms de personnes dans le monde*, Bruxelles, 1967.

[8] Vroonen, Eugène, *Les noms de personnes dans le monde*, Bruxelles, 1967, p. 393.

[9] A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse, 1994, p. 393.

Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, 24/ 2010

Nicoleta Popa Blanariu
Université «Vasile Alecsandri» de Bacău

Les visages de l'étranger. Identité et „double aliénation". Un paradoxe chez les modernes: imaginaire gnostique et vision nihiliste

Résumé
Des spécialistes de l'histoire des idées ou des religions – tel Hans Jonas, Henri-Charles Puech, Ioan Petru Culianu – s'accordent pour affirmer la continuité et l'unité relatives d'un paradigme intellectuel et existentiel à travers des siècles: la *gnose.* C'est l'unité dans la diversité d'une mosaïque historique et culturelle, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Au fur et à mesure, la gnose – par sa manière d'envisager le problème du Mal et de la condition de l'homme (vu comme un *étranger* rejeté dans le monde, un orphelin de l'absolu, dépourvu de transcendance), tout comme par son imagerie (issue d'une tradition sacrée et poétique ancienne) – s'empare d'une riche partie de la littérature universelle. Parmi d'autres, on en perçoit des échos chez Goethe, Byron, Lamartine, Hugo, Léopardi (dont la bibliothèque abritaient les écrits des hérésiologues chrétiens[1]) ou chez Bulgakov. La crise des valeurs du XX-ième siècle, qu'annonce Nietzsche – et que sa postérité à lui, y compris Heidegger et les écrivains de l'absurde, va vivre et avouer – mène à une alliance assez étrange d'imagerie de la gnose et de refus nihiliste de toute transcendance.
Mots-clés: gnose, existentialisme, mythes dualistes

Lettres modernes au carrefour des paradigmes: gnose, nihilisme, existentialisme[2]

Dans un vieux texte d'Égypte, *Le Savoir pour Merikare* (qui date d'environ 2200 av.J.Chr.), il y a une métaphore que le discours évangélique va bien assimiler: "les gens, le *troupeau* de Dieu"[3]. De même, le symbole de la maison / du foyer / du *chez soi* (qui emporte déjà, comme son négatif ou comme son reflet privatif, l'*étranger* de la gnose, de l'existentialisme, de Camus ou de Kafka) file l'imaginaire mystique et poétique, depuis la haute Antiquité du Proche et Moyen Orient jusqu'à l'âge moderne occidental. Un emblème de la gnose c'est l'image du *rapatriement* céleste, retour de l'âme dans son "pays" d'origine; celui-ci est le siège acosmique et

1 V. Ioan Petru Culianu, *Gnosticismo et pensiero moderno: Hans Jonas*, Roma, 1985, trad. roum. par Maria-Magdalena Anghelescu et Şerban Anghelescu, postface de Eduard Ircinschi, Iaşi, Polirom, 2006, pp. 157 – 159.

2 Une première version de cette étude est parue in *Croisements culturels. Langues et stratégies identitaires*. Publication du groupe de recherche "Espace(s) de la fiction", 2/ 2007, Bacău, EduSoft.

3 À voir éventuellement, sur ce sujet, une anthologie sous la direction de Marie-Madeleine Davy, *Encyclopédie des mystiques*, Paris, 1972, trad. roum.: *Enciclopedia doctrinelor mistice*, vol. II, Timişoara, Amarcord, 1999, pp. 39 – 40.

anistorique d'un Père transcendant, sans rapport avec le Démiurge malin de *ce* monde précaire, de *cette* création de rebut. Une telle image me rappelle un ancien motif égyptien, tel qu'il aparaît dans le *Dialogue d'un désespéré avec son âme* (qui remonte au III-ème millénaire av. J.Ch.). Celui-ci revient à la mise en question du suicide et témoigne ainsi de l'universalité d'un thème, et d'autant plus d'une expérience humaine*:* déçu par la vie, un malheureux voit dans la mort le seul remède à ses tourments[4]. Mettre une fin à tout par la mort, c'est pour lui – tel qu'il l'avoue – comme rentrer *chez soi*, après de longues années de servitude ailleurs. À l'époque où l'Egypte est la proie d'une des plus graves crises (sociale, religieuse, morale, existentielle) à l'avoir jamais secoué – et qui a débouché lyriquement sur le *Chant du harpiste* et sur le *Dialogue d'un désespéré avec son âme* –, cette image du grand *retour* qu'est la *mort* (reccueillement et délivrance aussi) en est un symptôme saillant. Plus tard, pour le gnostique, regagner – par l'initiation (ce qui peut lui valoir la mortification ou l'ascèse) – la "patrie" perdue de l'âme, c'est rejoindre son "jumeau" ou son Double spirituel, ou bref, le Soi[5]. C'est par le symbole mystique des *noces* que la gnose rend l'idée de ce regain voulu de l'unité: mariage de l'âme (émanation déchue de l'Esprit pur, tombée dans le piège de l'incarnation) avec son *alter ego* astral[6]. À l'opposée et comme aboutissement de son commerce avec l'existentialisme, Camus exprime son sentiment de l'*absurde* en termes d'un *divorce*: celui qui sépare la conscience de l'irrationel irreductible du monde. Pour Camus, tel qu'il le dit lui-même[7], la mélancolie de Kafka et la nostalgie de Proust ou de Plotin, tout cela revient au même: à la *nostalgie des paradis perdus*. On pourrait y ajouter le *pays de cocagne* dont rêve Baudelaire. Il y a là le tout premier fondement de la gnose: c'est le désir de rejoindre, au-delà de la misère de la Création, le "pays" spirituel de l'âme. Malgré des siècles passés, le néoplatonisme de Plotin – qui fait son entrée dans l'histoire des idées presqu'en même temps que la gnose – n'en est pas loin du vague à l'âme moderne et de sa tentative plutôt manquée de s'en sortir.

Pourtant, l'exégèse littéraire a un peu exagéré: elle a parfois rangé parmi les gnostiques des auteurs qui partagent avec le "vrai" gnosticisme un certain nombre de motifs (ou d'images), sans plus[8]. Ceux-ci s'apparentent à l'imagerie de la gnose sans pour autant y mettre du sien à telle vision du monde. Plus d'une fois, la couche apparente des images gnostiques recouvre paradoxalement – et il reste à voir d'où ce paradoxe – une vision bel et bien "nihiliste". L'infatigable "chevalier du nihilisme"[9], Emil Cioran, en est un bon exemple: sa hantise rejoint le thème fondamental de la gnose: *unde malum*?. La source en est, dit Cioran, avec des mots qui évoquent la

---

4 Le texte figure aussi chez M-M. Davy, *op. cit.*, pp. 40 – 42.

5 Cf. Henri-Charles Puech, *En quête de la gnose*, tome I, Gallimard, 1978, trad. roum. par Cornelia Dumitru, Bucureşti, Ed. Herald, 2007, p.25.

6 Cf. Henri-Charles Puech, *op. cit*., p.25.

7 À voir son essai sur "l'espoir et l'absurde" chez Franz Kafka, in *Le Mythe de Sisyphe* (Gallimard, 1942), trad. roum. par Irina Mavrodin, dans le volume *Faţa şi reversul*; *Nunta*; *Mitul lui Sisif*; *Omul revoltat*; *Vara*, Bucureşti, RAO, 2006, p. 224.

8 V. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident. Histoire et mythes*, Plon, 1990, trad. roum. par Tereza Culianu-Petrescu, préface de l'auteur, postface de H.-R. Patapievici, Iaşi, Polirom, 2002, pp. 327 – 330.

9 Cf. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident*..., p. 328.

gnose la plus ancienne, *le mauvais Démiurge:* le créateur – (le) Malin – du monde temporel du devenir.

Proust, Joyce, Musil, Hesse, Thomas Mann ou d'autres encore croisent – de l'avis de certains commentateurs – l'imaginaire gnostique. À ce sujet, pourtant, une question reste ouverte: en dépit du "vocabulaire" symbolique qui y est mis à l'oeuvre, est-elle vraiment "gnostique" la "vision" / l'attitude qui l'emboîte? Culianu y est pour non. On n'en est pas absolument sûre. Mais sous un autre aspect, la conclusion de Culianu tient ferme: la littérature elle-même produit des mythes apparemment gnostiques, qui emportent cependant un message essentiellement nihiliste[10]. Dans ce contexte, il me semble particulièrement intéressant le "cas" de Kafka et de Camus, dont la relation est – telle que ce dernier l'avoue – l'une du maître à son disciple. D'ailleurs, *L'Etranger* de Camus porte sur un champ problématique qui côtoie le *Procès* kafkaïen. En même temps, dans un chapitre du *Mythe de Sisyphe*, l'auteur s'adonne à l'interprétation de son maître à penser tchèque. Chose bien connue, celui-ci passe pour un important précurseur de la littérature de l'absurde au XX-ème siècle.

*

La gnose[11] – ancienne doctrine ésotérique du salut – est essentiellement dualiste. Le principe divin y est ambivalent: il y a, d'une part, le *bon Père* inconnu, absolument transcendant (sans aucun rapport avec le monde ou avec le temps), et qui – sans jamais punir – accorde grâce aux humains, en vue de leur salut [12]. D'autre part, il y a le *mauvais Démiurge* (*Aoratos* ou Prince des ténèbres) – qui, par tromperie, a créé ce monde à nous (un monde-prison[13]). C'est sur ce *dualisme* constitutif de la gnose que reposent quelques motifs qu'elle partage[14] avec l'existentialisme. Voici quelques-uns qui se revendiquent également des deux paradigmes: l'*étranger* (métaphore générique de l'homme) et sa *double aliénation*[15] *(*par rapport au monde et, à la fois, par rapport à la transcendance), l'*exil*, la *chute*, les *noces*[16]. Chez les gnostiques, le malaise de l'exil ne va s'apaiser qu'après avoir repris le *royaume* – patrie idéale, perdue lors de la Création et de la chute. Dans ce contexte, Hans Jonas entend par la *chute* une "dévolution progressive"[17]: altération inévitable, aliénation par rapport à la perfection originaire des *Éons* que le Démiurge malin a feinte et trahie. Facile à voir que bon nombre de ces motifs "gnostiques" se retrouvent dans les titres d'oeuvres d'Albert Camus[18], et, à vrai dire, non seulement

---

10 V. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident...*, p. 330.

11 La *gnose* – doctrine ésotérique et révélée, permettant d'accéder à la connaissance du divin et au salut. Elle s'est développée, sous ses différentes formes, pendant les cinq premiers siècles du christianisme, en Occident, en Egypte, au Proche et Moyen Orient, à côté du christianisme, voire en contact avec lui.

12 Cf. Henri-Charles Puech, *op. cit*., p. 23.

13 Prison matérielle / charnelle des âmes célestes, qui sont tombées dans le piège tendu par le Démiurge ou le Malin.

14 De l'avis de Hans Jonas

15 Cf. Ugo Bianchi.

16 Pour le symbole mystique des *noces*, à voir *supra.*

17 V. Ioan Petru Culianu, *Gnosticismo et pensiero moderno: Hans Jonas*, Roma, 1985, trad. roum., éd. cit.

dans les titres. Mais gardent-ils ces motifs des significations gnostiques proprement dites?

Gnose et existentialisme se succèdent dans l'histoire des idées à plus d'un millénaire et demi d'intervalle. Entre les deux, il y a une différence majeure et une tout aussi importante ressemblance[19]. La première réside dans le refus de la transcendance par l'existentialisme[20], et, tout au contraire, dans son exaltation dans la gnose. La seconde – c'est Hans Jonas, disciple de Heidegger, qui l'a fait remarquer – recouvre une même "définition" de l'homme: louche *étranger*, "rejeté dans le monde". Ioan Petru Culianu défend l'idée d'un Camus nihiliste, en dépit des symboles gnostiques qui ne manquent pas à son oeuvre. Je dirais plutôt qu' Albert Camus exprime une *vision nihiliste*, dans le langage des *métaphores gnostiques*, *désémantisées* par rapport à un contexte gnostique authentique. Même les essais de Camus – comme „Nietzsche et le nihilisme" de *L'Homme révolté* – semblent confirmer telle lecture: sa philosophie de l'absurde est – tel qu'il le confie – la pensée d'un individu qui ne croit "ni à Dieu, ni à la raison". Or, le culte obstiné de la raison est un substitut de la foi perdue[21], tandis que la conjonction des négations (ni Dieu, ni raison) est l'équation du nihilisme[22] même. Sa condition d'*étranger*, de *rejeté* par la transcendance, donne au gnostique "la force positive de l'*angoisse* et l'énergie" qu'exige son salut: c'est la révélation de la gnose ("connaissance", "savoir" ésotérique) qui le lui garantit. Chez l'existentialiste, la condition d'aliénation de l'homme – ce qui revient à son statut d'*étranger* – va de pair avec sa *mondanité* et ne fait qu' "occulter le sens de l'être en tant qu'*être-pour-la-mort*"[23]. La mort y est la fin absolue d'un être temporel, dépourvu de toute transcendance, déchu de sa participation de l'Être éternel. L'au-delà y est inconcevable. Tandis que pour les mystiques – pour la gnose aussi – la mort / la mortification n'est qu'un seuil à franchir afin de recommencer ailleurs. On ne doute pas de la post-existence; celle-ci vaut l'axiome de l'espoir. On a de la peine à combattre ses espoirs[24], malgré ceux qui,

---

[18] A titre d'exemple, *L'Etranger* (1942), *La Chute* (1956), *L'Exil et le Royaume (1957)*, *Noces (1938),* etc..

[19] Hans Jonas souligne les similitudes des deux paradigmes. À l'opposé, Ioan Petru Culianu en met en vedette plutôt les différences. L'un est, de l'avis de Culianu, le "contraire" de l'autre: l'existentialisme est l'une des "formes les plus typiques du *nihilisme* moderne", tandis que le gnosticisme reste encore "le champion de la *transcendance*" dans l'histoire des idées de l'Occident (cf. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident...*, p. 327).

[20] L'existentialisme – tel que Sartre l'entend – est un "humanisme" (ce qui revient à un rejet de la divinité). À son tour, Camus, tout comme l'étrange(r) Meursault, refuse de croire à une vie de l'au-delà. Si cela existait, ce ne serait – selon Meursault – qu'une bonne occasion de se rappeler *cette* vie qu'il va quitter malgré lui.

[21] Cf. Ludwig Landgrebe, "Zur Überwindung des europäischen Nihilismus", in D. Arendt (Ed.), *Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte*, Darmstadt, 1974, *ap*. Ioan Petru Culianu, *Gnosticismo et pensiero moderno...*, éd. cit., p. 157.

[22] Selon Heidegger, le nihilisme n'est point un choix, mais la *fatalité* de l'histoire de l'Occident.

[23] Cf. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident...*, p. 327.

[24] *Ibidem*, p. 203.

comme Kirilov de Dostoïevski, choisissent le suicide "pédagogique"[25]: se donner la mort afin de faire voir à l'autre qu'il n'y a plus de Dieu et que les gens l'engendrent d'eux-mêmes, en proie à l'horreur de se trouver seuls, livrés à eux-mêmes, dans ce *silence éternel* que craint Pascal. L'orgueil tragique de Camus est d'avoir obstinément refusé – c'est ce qu'il dit dans *Le Mythe de Sysiphe* et laisse entendre dans *L'Étranger* – de faire de sa conscience de l'absurde une raison suffisante de la conversion. Il ne peut recouvrir de sa foi la brèche béante où la Création débouche sur le néant: il n'y a là aucun Dieu à la prendre en charge. Camus, tout comme son Meursault, refuse de s'inventer – en guise de consolation – ce Dieu indispensable. D'ailleurs, Dostoïevski est, à côté de Kafka, l'un des maîtres à penser de Camus. Les tourments de Kirilov et d'Ivan Karamazov trouvent un écho chez celui-ci; son *Mythe de Sisyphe* en témoigne. La biographie intellectuelle de Camus confirme son penchant vers de grands thèmes de la réflexion théologique: l'ouvrage qu'il prépare en vue de son Diplôme d'Études Supérieures (1936) porte le titre *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*.

Le déchirement d'une conscience athée est, chez Camus, d'autant plus dramatique qu'il s'exprime dans un vocabulaire gnostique / mystique, fait – lors de son usage premier – à rendre l'espoir dans une transcendance qui accorde grâce. On pense que dans une partie de son oeuvre, Albert Camus aboutit à une synthèse paradoxale du "langage" gnostique et du message – principalement nihiliste – de la (post)modernité. Pour cela, le roman de *L'Étranger* – et notamment sa fin – est hautement symptomatique.Tout d'abord, il y a là quelques motifs emblématiques pour l'imaginaire de la gnose, tels l'*étranger* et sa "*double aliénation"*[26], la *prison*, le *sommeil* et l'*oubli* de l'essentiel auxquels se livre l'être endormi, l'*aveuglement* et la *lumière* révélatrice[27]. Chez Camus, comme dans la gnose, l'être ensommeillé – l'*étranger* qui végète en toute ignorance ou dans l'*indifférence*[28] – se *réveille* et se prend sur soi: il aboutit alors à une vérité longtemps occultée. Dans la gnose, sa *cécité* spirituelle empêche l'homme de recevoir – ce qui vaudrait son salut – la Vérité transcendante (qu'on y figure comme lumière et comme Père méconnu des Éons): l'individu n'est pas (encore) à même de saisir l'illusion dérisoire de la Création et de l'histoire qui l'emboîte. La découverte par Meursault – peu avant sa mort – de cette vérité de l'Être s'exprime dans le symbolisme ancestral de la lumière: après avoir banni le prêtre, Meursault se réveille le visage baigné dans la lumière des étoiles[29] : "de signes et d'étoiles"[30] pleine la nuit, Meursault s'ouvre pour la première fois à la "tendre *indifférence"* du monde. C'est comme si sa révolte – tel qu'il le dit[31] – l'avait purgé de tout son mal et de tous ses espoirs. De tous ses malaises, l'espoir n'en fût-il le plus embarassant? Camus n'est point un mystique, mais il emprunte des images à un "vocabulaire" initiatique. La révélation de la vérité – même celle qu'apporte la

---

[25] *Ibidem*

[26] V. *supra.*

[27] Pour les significations de ces motifs dans la gnose, à voir Henri-Charles Puech, *op. cit*., pp. 11 – 26.

[28] *Cela m'est égal* est une sorte de marque énonciative de Meursault.

[29] À voir les dernières lignes du roman.

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem.*

mort – est pour le gnostique une source d'espoir. Quant à Meursault, il ne lui en reste qu'un certain "bonheur". Comme Sisyphe de Camus, il est "heureux" malgré tout: livré à soi-même, à sa grosse pierre, à son destin enfin tiré au clair, mais toujours sans espoir. Ce qui fait le bonheur de Meursault ce n'est pas ce qu'il est lui-même, mais le fait de l'avoir enfin appris. Son intelligence – son *intuition intellectuelle*, telle que l'appelle les phénoménologues, donc son don de percer l'écorce de la vérité – vainc son sort. Pour Meursault, pas d'ange gardien à apporter la vérité des derniéres réponses. Pas d'espoir chez lui, mais un mélange de "bonheur" et de lassitude: l'espoir se prête à l'avenir, le bonheur se voue – sans regrets, ni ambitions – au seul présent. Ce bonheur tragique de Meursault évoque le *Chevalier de la résignation*[32] de Kierkegaard et teinte d'une nuance très particulière le nihilisme camusien: celle d'un esprit dionysiaque que clame Nietzsche et auquel renvoie Camus lui-même[33]. Vie et / par Mort, c'est l'équation implacable de la plénitude dionysiaque: la joie du devenir est celle du anéantissement. À son tour, Meursault s'imagine sa mort – tout comme sa mère s'adoucit la sienne – par un oxymore du vécu: sa mort à elle épouse le dernier amour, célébré pendant des "fiançailles" tardives; sa mort à lui s'accompagne de la haine la plus féroce qu'une foule éffrénée puisse montrer à un condamné. L'anéantissement rejoint l'énergie compensatoire des instincts élémentaires: aimer et haïr. On peut voir dans une citation de Nietzsche – inclue elle aussi dans *L'homme révolté* – l'ébauche d'une éventuelle interprétation de la fin de *L'Étranger: chaque individu participe de l'Être cosmique*, qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou pas[34]. L'individu est ainsi englouti dans le destin de l'espèce et dans le mouvement éternel *des* univers. Tout ce qui était une fois il sera à jamais[35]. Peu avant sa mort, Meursault se découvre cette "éternité" générique qui fait un couple étrange avec son athéisme et qui tourne en ridicule l'acharnement aveugle de ceux qui veulent absolument le ramener à la mort: c'est sa vérité à lui, irreductible et méconnue à la foule, jalousement gardée. Pour Camus, comme pour tout penseur existentialiste, cette vérité salutaire est le fruit de sa propre *expérience*, concrètement vécue et incommunicable, tandis qu'elle parvient au gnostique par *révélation*. Une fois de plus, la fin de *L'Étranger* prouve l'emprise de Nietzsche sur la pensée de Camus. Aux yeux des autres, Meursault fait figure d'*Antéchrist* – tel que l'on peut lire dans le roman –, usurpateur de Dieu par la dénégation de la morale qui en émane. Finalement, le révolté qu'il est renonce à son insurgence. Le révolté ne devient Dieu qu'en se dédisant de toute sa révolte – nous rappelle Camus, dans son essai, les propos de Nietzsche. C'est ce qu'en fin de compte fait Meursault lui-même: l'Antéchrist se passe de sa révolte. Il se retrouve ainsi plus proche de Dieu qu'il veut remplacer. D'ailleurs, cette contestation véhémente s'enracine dans la ferveur trompée de celui qui s'adonne à la quête d'un Principe d'unité universel[36], qu' on peut appeler *Dieu,* à la rigueur. Dans toute révolte, il y a l'"énigme métaphysique de

---

[32] Cf. Søren Kierkegaard, *FRYGT OG BÆVEN*, in *SAMLEDE VÆRKER*, Copenhagen, 1962, trad. roum., préface et notes de Leo Stan: *Fricã şi cutremur*, Bucureşti, Humanitas, 2002 / 2005, pp. 104 – 105.

[33] V. *L'Homme révolté*.

[34] Cf.Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, trad. roum., éd. cit., p. 306.

[35] *Ibidem.*

[36] Cf. Albert Camus, *L'Homme révolté*, trad. roum. par Mihaela Simion, *in* éd. cit., p. 491.

l'unité" – s'explique Camus –, l'impuissance d'y aboutir et, faute de toute certitude, la création d'un univers compensatoire[37], entièrement livré à l'homme. Celui-ci affirme sa dignité de créateur et rachète à la fois l'humiliation de la créature qu'il est. Même nourrie par le *nihilisme*, sa révolte est essentiellement constructive, paradoxalement *affirmative*, proche de l'insurgence prométhéenne. L'artiste *refait* le monde à sa guise – dit Camus, dans le même essai[38] – et fait donc concurrence à son propre Démiurge. Pour Camus[39], il n'y a pas de pensée nihiliste à l'état pur, sauf peut-être le suicide. Sa confiance dionysiaque en la vie – dont il témoigne dans *La Mort heureuse* – lui vaut l'éloignement du morne existentialisme sartrien.

**

On pense que l'imaginaire gnostique, voire une vision gnostique du monde et de l'identité on les retrouve aussi chez Kafka. Évidemment, telle lecture n'emboîte point le pas à l'exégèse que R.-M. Albérès en fait dans son *Histoire du roman moderne*: le critique s'y défie de toute interprétation allégorique de la prose kafkaïenne[40]. À son avis, l'auteur tchèque ne vise point du tout à quelque expression littéraire de sa propre condition. Par contre, il produit des histoires voulues incompréhensibles, pour ainsi leur épargner toute éventuelle "interprétation"[41]. On est pourtant d'avis que l*e* héros K. du Ch*âteau* recouvre la polysémie de l'archétype de l'*étran*ger, y compris la signification qu'il a dans la gno*se:* il est venu d'*ailleur*s, très différent, voire étrange par son attitude et par son but; on le *rejette* ou on l'accueille avec beaucoup de réticence, voire d'hostilité, comme une vraie menace. Proche de Meursault de Camus, l'étrange(r) K. se trouve dans une situation de "*double aliénation"*: par rapport à la transcendance – ici symboliquement rendue par le château inexpugnable (dont K., malgré tous ses stratagèmes, ne peut forcer l'entrée et qui reste l'emblème de la Vérité ultime, irreductible, jamais à la portée de l'intelligence individuelle de la créature) – et par rapport au monde (qu'évoque la foule méfiante des habitants du village). K. reste à l'attente d'une réponse bienveillante du château, ce qui laisse entendre l'attente de son incertain salut. Celui-ci pourrait en venir par (re)connaissance: aboutir au savoir – pénétrer le mystère du château – ça veut dire être reconnu / accepté par un ordre supérieur des choses, donc y participer en toute conscience et en toute légitimité. Mais cela revient à une alliance des incomparables et des incompatibles. Cette attente – en suspens – suffit à K. pour donner du sens à une vie qui n'en a aucun. Il y a là l'inutilité tragique d'une vie toute mise à attendre, sans savoir au juste quoi: une révélation manquée ou peut-être la grâce promise *sine die*.

Le rapport de K. avec le ch*â*teau annonce le volet camusien de l'*absurde*: divorce de l'homme d'avec le monde et d'avec le sens, refus du monde de s'ouvrir à

---

37 *Ibidem.*

38 *Ibidem*, p. 491.

39 Cf. Albert Camus, *L'Homme révolté*, trad. roum. par Mihaela Simion, *in* éd. cit., pp. 480 – 481.

40 Cf. R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962 / 1967, trad. roum. par Leonid Dimov, préface de Nicolae Balotă, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, pp. 222 – 225.

41 *Ibidem.*

la raison. D'une part, le château de Kafka évoque l'essence impénétrable d'*Aoratos* (le Démiurge méchant de la gnose). D'autre part, Godot lui-même semble l'habiter. Le théâtre de Beckett laisse entrevoir un regard kafkaïen sur le monde. L'exégèse y a déjà conclu. Sans doute, l'attente de K. est comme celle de Vladimir et d'Estragon. Et le messager Barnaba s'est voué à la même tâche que le garçon qui annonce l'arrivée toujours remise de Godot. La polysémie du ch*â*teau pivote sur un noyau de signification qui est le présupposé d'un principe suprême / absolu d'où dérivent l'ordre et l'intelligibilité du monde. Ce principe est envisageable sous ses multiples aspects: religieux, social et laïque, ou bien théorique et métaphysique. Il a trait au problème de la Vérité, comme fondement de toute morale, de toute foi, de toute connaissance et en effet, comme vrai casse-tête de toute la philosophie post-kantienne. Le château kafkaïen figure le même "principe" que – tel qu'il l'avoue dans ses essais – Camus cherche obstinément. Le sens du monde et de la vie en lui viendrait. Remplir cette forme (le ch*â*teau kafkaïen – Principe absolu, qui se suffit et où tout s'en tient) d'un contenu religieux ce n'est pas obligatoire, mais il reste tout à fait possible, sans en épuiser pour autant les significations.

Quant à une lecture à clef "spirituelle" / "religieuse" du roman – qui donc n'est pas la seule possible à faire –, il est facile à remarquer que le ch*â*teau suscite une attitude ambiguë, ambivalente: d'une part, la crainte des villageois, et de l'autre, la fascination à laquelle se voue K. Le même objet provoque *tremendum et fascinans.* À l'avis de Rudolf Otto, ce mélange de contraires est au juste l'état de l'homme devant le sacré: angoisse et adoration, peur et engouement. Le ch*â*teau kafkaïen recouvre – du moins, partiellement – les attributs de Godot et le champ du sacré tel que Rudolf Otto l'entend et le trace.

Reflets littéraires d'un *pattern* ancestral de l'imaginaire: les mythes *dualistes*

Il y a aussi une catégorie de mythes de très ancienne origine, qui sans être proprement dits "gnostiques", restent bel et bien *dualistes*[42]. On les considère une vraie "énigme de l'histoire des religions"[43], en vertu de leur diffusion universelle, dans des cultures géographiquement très éloignées: d'Asie jusqu'à l'Amérique et et à l'Europe. Leur caractère essentiellement dualiste consiste dans l'opposition ambiguë de deux principes, ou mieux dire, dans la *rivalité* et la *collaboration* à la fois des deux Démiurges. L'un est "bon", l'initiateur du projet de la création du monde. L'autre – le mauvais / le méchant / le Malin / le *Trickster*[44] – est l'archétype du Mal (y compris le mal *nécessaire*) dans la Création: il nous appporte la souffrance, les soucis, la faiblesse, le péché, la mort. Pourtant, l'apport de ce *second* Démiurge est indispensable à la mise en oeuvre du projet cosmogonique. Le couple des

---

[42] On vise ici la signification originaire du mot *dualisme*, à partir du *dualismus:* celui-ci inventé par Thomas Hyde en 1700, afin de désigner l'un des traits les plus saillants de la religion des Perses: l'o*pposition de deux esprits* / *principes*. Le syntagme *dualisme cartésien* est – de l'avis de Ioan Petru Culianu – un usage "impropre", quoique assez bien connu (cf. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident...*, éd. cit., p. 19).

[43] Cf. Ioan Petru Culianu, *Les gnoses dualistes d'Occident...*, éd. cit., pp. 19 – 45.

[44] Dans les mythes des peuples germaniques, un avatar de ce *Trickster* universel est – tel que remarque Georges Dumézil – le dieu Loki, mélange fatal d'ingéniosité et de méchanceté, qui sera au comble le jour escathologique du *Crépuscule des diex*.

Démiurges et leur rapport "dialectique" illustrent ce que Roger Caillois[45] veut dire par "la polarité du sacré": le premier est le sacré de (la main) droite, et le second, le sacré de (la main) gauche. Leçon ancestrale d'amère sagesse: dès l'aube de l'univers, les deux "mains" s'entraident et s'empêchent l'une l'autre. La cosmogonie dualiste finnoise est l'une des plus frappantes versions de ce schéma mythique. L'image de Dieu qui se regarde dans le miroir des eaux primordiales n'est autre que le Diable. C'est à celui-ci que Dieu demande comment faire le monde. Il y en a bien des variantes, mais on ne se propose pas ici d'en dresser l'inventaire, d'autant plus qu'il y a déjà des synthèses notoires sur ce sujet. Mircea Eliade[46] et son disciple, Ioan Petru Culianu, s'y sont intéressé de près. On trouve dans ces cosmogonies dualistes un schéma de pensée archaïque, mais que la modernité va récupérer avec une insistance significative. On en retrouve des traces dans le *Sturm und Drang* allemand et chez Goethe avec son *Faust*, chez les romantiques et les postromantiques, tout comme chez Bulgakov, Thomas Mann et Garcìa-Márquez, parmi tant d'autres. En voici quelques-unes à titre d' exemple.

Dans la nouvelle *Sărmanul Dionis* (*Pauvre Dionis*) du romantique roumain Mihai Eminescu, Ruben – Satan déguisé en bouquiniste – participe indirectement, grâce au livre de magie qu'il prête au héros, à un acte démiurgique second: la création d'un autre univers (sélénaire et compensatoire) que dresse son élève, Dan-Dionis. L'identité de Dan-Dionis est divisée à la romantique entre plusieurs hypostases, entre la vie et le rêve, entre l'Archétype / l'*Ombre* et ses réincarnations. Après avoir accompli la création de *son* univers à lui, qu'il habite avec sa bien-aimée, Maria, Dan-Dionis se prête à une hérésie qui va lui coûter le paradis: *Je suis peut-être moi-même Dieu...* Phrase inachevée – le nihilisme ne bat pas encore son plein. Le héros rattrape le marasme de la condition terrestre. On la lui inflige comme la peine luciférienne de la toute première *chute*: Dan-Dionis est de retour sur terre, *exilé* des cieux. Il ne lui en reste que le souvenir d'une âme-soeur.

Chez Goethe, dans son *Faust*, Méphistophélès se recommande comme étant "partie d'un pouvoir qui tout en voulant commettre le Mal, finit cependant par faire du Bien" malgré lui. Selon Dieu lui-même, Méphistophélès est tout particulièrement le *mal nécessaire*: c'est un facteur indispensable à la création et au progrès humain. ("Le prologue aux cieux" de *Faust* y met un accent d'intérêt.) Bulgakov fait de la citation ci-dessus l'épigraphe du roman de *Marguerite et son Maître*. Le paratexte s'y associe les fonctions de l'intertexte et d'un co(n)texte de décodification. Celui-ci éclaircit la nouvelle trame narrative qui repose toujours sur l'assise du mythe.

Dans *Un siècle de solitude* de Gabriel Garcìa-Márquez, le prophète et magicien Melchiade fait double figure: de héros *civilisateur* et d'agent *maléfique.* Il conduit le jeu de l'intelligence et des découvertes du premier José Arcadio, le père du clan de Macondo. Mais il est tout aussi responsable de la folie qui s'empare de ce novice pris dans le tourbillon de sa curiosité. Il y a là quelque chose de la tentation

---

[45] Cf. Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1950, trad. roum. par Dan Petrescu : *Omul şi sacrul*, deuxième édition, Bucureşti, Nemira, 2006, pp. 41 – 56.

[46] A titre d'exemple, Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Payot, 1970, trad. roum. par Maria Ivănescu et Cezar Ivănescu: *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980 / Humanitas, 1995.

d'Ève et d'Adam. On dirait que Melchiade est un mélange mémorable de Prométhée et de Méphistophélès. D'ailleurs, épouvantée par lui, Ursula, la femme de José, l'appelle en toute franchise *Satan*.

De l'*intelligence luciférienne* – thème vivement exploité tout d'abord par le (pré)romantisme qui le lègue à sa suite –, Méphistophélès, Melchiade, Ruben n'en sont que quelques-uns des nombreux avatars. Dans le roman *Docteur Faustus* de Thomas Mann, l'interlocuteur diabolique d'Adrian Leverkühn reprend ce même thème. L'inspiration – dit-il – ne vient pas de Dieu qui fait trop appel à la raison, mais du Diable, "le *vrai Dieu* et maître de l'*enthousiasme*". L'opposition raison / inspiration y vaut des dichotomies notoires, telles *sophrosyné* / *enthousiasmos* chez les Grecs, *apollinien* / *dionysiaque* chez Nietzsche, *apollinien* / *faustien* chez Spengler. Également disputé par ces deux forces, l'artiste y rappelle la condition de Faust de Goethe, devenu l'objet d'un pari qu'engagent Dieu et Méphistophélès. Tout le "sort" de Faust en vient, mais c'est à lui de choisir son chemin. De même, pour Leverkühn. Quant à celui-ci, la voix impuissante de la raison s'appelle Serenus Zeitblom; c'est le narrateur même.

La condition de l'artiste moderne est fatalement damnée. Son identité dédoublée doit beaucoup à une inspiration luciférienne, du sacré de (la main) gauche. Les hérésies esthétiques de la modernité reposent, dans une certaine mesure, sur de plus anciennes hérésies de la foi.

Bibliographie

Albérès, R.-M. *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, 1962 / 1967, trad. roum. Par Leonid Dim,ov, préface de Nicolae Balotã, Bucureşti, Editura pentru Literaturã Universalã, 1968

Camus, Albert, *L'Etranger* (Gallimard, 1942), trad. roum. par Georgeta Horodincã, Bucureşti, Albatros, 1992

Camus, Albert, *L'Exil et le Royaume* (Gallimard, 1957), trad. roum. et préface de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura pentru Literaturã, 1968

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe* (Gallimard, 1942) et *L'Homme révolté* (Gallimard, 1951), trad. roum. par Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, *in Faţa şi reversul*; *Nunta*; *Mitul lui Sisif*; *Omul revoltat*; *Vara*, Bucureşti, RAO, 2006

Culianu, Ioan Petru, *Les gnoses dualistes d'Occident. Histoire et mythes*, Plon, 1990, trad. roum. par Tereza Culianu-Petrescu, préface de l'auteur, postface de H.-R. Patapievici, Iaşi, Polirom, 2002

Culianu, Ioan Petru, *The Tree of Gnosis. Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern nihilism* (first Harper Collins edition in 1992), trad. roum. par Corina Popescu: *Arborele gnozei. Mitologia gnosticã de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, deuxième édition, Iaşi, Polirom, 2005

Culianu, Ioan Petru, *Gnosticismo et pensiero moderno: Hans Jonas*, Roma, 1985, trad. roum. par Maria-Magdalena Anghelescu et Şerban Anghelescu, postface de Eduard Ircinschi, Iaşi, Polirom, 2006

Davy, Marie-Madeleine, *Encyclopédie des mystiques*, Paris, 1972, trad. roum.: *Enciclopedia doctrinelor mistice*, vol. II, Timişoara, Amarcord, 1999

Kafka, Franz, *Der Prozess*, Fischer Bücherei, 1963, trad. roum. par Gellu Naum et préface de Romul Munteanu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977
Kafka, Franz, *Die Romane (Das Schloss)*, S. Fischer Verlag, 1966, trad. roum. par et préface de Mariana Şora, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968
Kafka, Franz, *Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Kommentarband*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, trad. roum. et notes de Radu Gabriel Pârvu, Bucureşti, RAO, 2002
Kierkegaard, Søren, *FRYGT OG BÆVEN*, in *SAMLEDE VÆRKER*, Copenhagen, 1962, trad. roum., préface et notes de Leo Stan: *Fricã şi cutremur*, Bucureşti, Humanitas, 2002 / 2005
Puech, Henri-Charles, *En quête de la gnose*, tome I, Gallimard, 1978, trad. roum. par Cornelia Dumitru, Bucureşti, Ed. Herald, 2007
Toth, Anton, *Evanghelii gnostice*, trad. roum, études introductives et notes de Anton Toth, Bucureşti, Ed. Herald, 2005
Vitner, Ion, *Albert Camus sau tragicul exilului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.